РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М. ГОРЬКОГО

A.M. GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE
RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES

А.Е. Махов

Alexander E. Makhov

ЖАНР ЭМБЛЕМЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ XVI–НАЧАЛА XVII ВВ.: ПРОБЛЕМЫ ГЕРМЕНЕВТИКИ И ПОЭТИКИ

GENRE OF EMBLEM IN THE EUROPEAN BOOK CULTURE OF THE XVI^TH^–EARLY XVII^TH^ CENTURIES: THE PROBLEMS OF HERMENEUTICS AND POETICS

Москва / Moscow
ИМЛИ РАН / IWL RAS
2021

ББК 83.3
УДК 82.4

РЕЦЕНЗЕНТЫ:
кандидат филологических наук М. Б. Смирнова,
кандидат филологических наук А. В. Протопопова

REVIEWERS:
PhD in Philology Margarita B. Smirnova
PhD in Philology Anna V. Protopopova

Махов А. Е. Жанр эмблемы в европейской книжной культуре XVI–начала XVII вв.: проблемы герменевтики и поэтики. М.: ИМЛИ РАН, 2020. — 208 с.

Книга посвящена словесно-визуальному жанр книжной эмблемы, который был создан Андреа Альчиато в 1531 г. и на протяжении двух веков пользовался широкой популярностью в Европе, бытуя в многообразных тематических разновидностях (эмблемы любовные, моральные, естественнонаучные, бестиарные, политические, религиозно-мистические, поэтологические и т. п.). Материалом для работы послужили книги эмблем Андреа Альчиато, Бартелеми Ано, Теодора де Беза, Якоба Брука, Отто Вения, Жиля Коррозе, Пьера Кусто, Гийома де Ла Перьера, Николая Ройснера, Габриэля Ролленхагена, Иоанна Самбука, Флорентия Схонховена, Николая Таурелла, Матиаса Хольцварта, Юлия Вильгельма Цинкгрефа, Адриана Юния и др. В книге раскрывается двойственная сущность эмблемы, которая одновременно является и герменевтическим орудием — способом познания скрытых в природе моральных уроков, и художественной формой — эстетизированной игрой со смыслами и образами. В заключительном разделе о четырех центуриях нюрнбергского врача и гуманиста Иоахима Камерария книга эмблем рассматривается как структурное и смысловое целое.

Alexander E. Makhov. Genre of Emblem in the European book culture of the XVIth – early XVIIth centuries: the problems of hermeneutics and poetics. — Moscow, IWL RAS Publ., 2021. — 208 p.

The monography is devoted to the verbal-visual genre of the emblem book, which was created by Andrea Alchiato in 1531 and for two centuries enjoyed wide popularity in Europe, circulating in different thematic varieties (love, moral, natural, political, religious, poetological emblems, etc.). The emblems under investigation are taken from the books of Andrea Alciato, Barthélemy Aneau, Théodore de Bèze, Jacob Bruck, Otto Vaenius, Gilles Corrozet, Pierre Coustau, Guillaume de La Perrière, Nicolas Reusner, Gabriel Rollenhagen, Joannes Sambucus, Florentius Schoonhoven, Nicolaus Taurellus, Mathias Holtzwart, Julius Wilhelm Zincgref, Hadrianus Junius and others. The analysis reveals the dual nature of the emblem, which is at the same time a hermeneutic tool (a way of acquiring moral lessons hidden in nature) and an artistic form (aestheticized play with meanings and images). In the final chapter devoted to four emblematic “centuriae” of the Nuremberg physician and humanist Joachim Camerarius the book of emblems is viewed as a structural and semantic whole.

ISBN 978-5-9208-0621-5

СОДЕРЖАНИЕ

Contents

ПРЕДИСЛОВИЕ

Слово «эмблема» (буквально «вставка», от «emballō» — «вбрасываю», «бросаю», «вставляю») имеет долгую культурную историю, на протяжении которой оно, вовлекаемое в различные метафорические переносы, приобретало все новые смыслы. С одной стороны, эти смыслы уводили эмблему из исконной области декоративного искусства («эмблемой» в античности называли накладной орнамент, например, на вазе, или же инкрустацию — в общем, некое вставное или составное украшение) в область искусств словесных. Так, Квинтилиан сравнивает с декоративными «эмблемами» готовые (т. е., в сущности, вставные) аргументы в речах не слишком сильных ораторов — их речи «украшаются» такими формулами, «словно эмблемами» («uelut emblematis exornarentur» — Institutio oratoria, II, 4, 27–28). Смысловое движение в сторону словесного, намеченное Квинтилианом, в конечном итоге приводит к появлению эмблемы как наполовину словесного жанра. С другой стороны, метафорические переносы приводят эмблему в область «символических форм», если воспользоваться термином Э. Кассирера, — она занимает некое (по-разному определяемое) место рядом с аллегорией, символом, знаком, всевозможными «imagines», «icones», нагруженными смыслами, и т. п. В конечном итоге, слово попадает в лексикон символистов: Андрей Белый в «Эмблематике смысла» трактует природу как «эмблему подлинного».

Итак, эмблема — словесное украшение, сохраняющее память о своем внесловесном происхождении, будучи чем-то вставным и переносимым с места на место, транспортабельным, как накладной орнамент на вазе. И в то же время эмблема — символическая форма, запечатлевшая извлеченный из природы урок и преподносящая этот урок человеку.

Казалось бы, два значения слова — эстетическое (или риторическое — идея украшения принадлежит обеим этим сферам) и герменевтическое (и в то же время дидактическое, поскольку познанное посредством эмблемы тут же, в эмблеме, и преподносится, преподается человеку) — безвозвратно удаляются друг от друга в этом семантическом «саду расходящихся тропок»: Квинтилиан не понял бы Андрея Белого, а последний едва ли заинтересовался бы конкретным значением, вкладываемым в «эмблему» римским оратором.

Однако встреча этих двух значений все-таки состоялась в определенный момент и даже привела к их довольно длительному сосуществованию в особой разновидности эмблемы, пользовавшейся огромной популярностью в XVI–XVIII веках. На протяжении всей своей длительной истории само слово «эмблема» здесь, видимо, единственный раз стало обозначением *жанра* — а именно, жанра книжной эмблемы, нашедшего воплощение прежде всего в сборниках эмблем, но также и в эмблемах, инкорпорированных в тексты иных жанров (едва ли не самый поздний пример такого инкорпорирования дает нам «Столп и утверждение истины» Павла Фло-

ренского). Жанр этот соединяет словесное и визуальное начала — впрочем, с несомненным, на наш взгляд, доминированием слова, фактически заключающего изображение в свой мир.

О том, что визуальную сторону эмблемы в огромном числе случаев можно легко, и чаще всего без особых потерь, свести к словесной дескрипции, мы еще будем говорить ниже. Здесь же следует сказать несколько слов о своего рода «соблазне визуального» в эмблеме — соблазне усматривать в ней слово, подчиненное изображению; слово, «всего лишь» толкующее образ, запечатленный на pictura. В этот соблазн нас отчасти ввергают и сами теоретики эмблемы, нередко превозносящие образ и «образное» искусство живописи столь высоко, что слово может показаться умаленным, готовым уступить культурное первенство образу[1]. Так делает, например, Клод Франсуа Менестрье, когда объявляет живопись «школой мудрецов», а Платона — создателем «образов для умов»[2].

Не к такому ли выводу ведет нас и Александр Викторович Михайлов, когда в работе о поэтике барокко — а именно, во входящем в нее экскурсе об эмблеме — постоянно подчеркивает значимость визуального начала и в эмблематике, и в поэтике барокко в целом? Здесь, в барочной эмблеме, «все слова — видятся, мыслятся в аспекте изображения»; эмблематистам, «чтобы обобщить смысл», «надо представить [его] пространственно, зримо, контурно», да и в целом «эмблема выводит смысл слова в зримость».

Может показаться, что Михайлов здесь противоречит собственному тезису о доминировании слова в «морально-риторической системе», к которой принадлежит в его концепции и барокко, и искусство эмблематики. Однако Михайлов здесь же показывает, что визуальная «образность», в которой так нуждается риторическая культура, всецело подчинена в нем слову. Образ, собственно говоря, не самоценен, но служит субститутом вещи, на которую указывает как своего рода знак-индекс: «слово неотрывно от вещи... и потому влечет за собой ее образ-знак»; образ, собственно, реализует вещественность, «какая заложена в слове»[3].

Изображение (pictura) в эмблеме — лишь способ представить *вещь* как таковую, вещь «в себе», взятую в ее чистой непознанности, *до начала* всякого ее толкования. Такая изображенная вещь — загадка для читателя; на ее разгадку, на выявление ее смыслов, и направлено слово эмблемы. В ходе толкования вещи словом — т. е. в ходе процесса, в горацианской терминологии «полезного», — и возникает эмблема как цельная словесно-визуальная конструкция, которая обладает для читателя не только герменевтической, но и эстетической ценностью — т. е. «приятным» опять же в горацианском смысле. Эмблема — воплощение горацианского единства prodesse и delectare.

Итак, книжная эмблема — одновременно и герменевтическое орудие, способ познания скрытых в природе смыслов; и форма эстетизированной — т. е. направленной на получение незаинтересованного удовольствия — игры со смыслами (но также и с образами, заключенными в эмблематиче-

ском изображении, «pictura»). Эта двойственность также описана А. В. Михайловым в вышецитированной работе. Эмблема — цель «экзегетического процесса», даже «общее имя для всего этого процесса»; и вместе с тем она — «игровая форма», поскольку «входит в ту грандиозную комбинаторную игру, которая в эту эпоху осуществляется на всем просторе доступного, универсально-энциклопедического знания»[4].

Эта двойственность не ускользнула и от самих эмблематистов, которые выступали также теоретиками эмблемы. Из даваемых ими многочисленных определений и характеристик жанра приведем лишь одно, принадлежащее нюрнбергскому профессору философии и этики, а также автору книги «физико-этических» эмблем Николаю Тауреллу. Различая в эмблеме «материю, форму и поэтический принцип (carminis ratio)», Таурелл приходит к заключению: в эмблеме «материя физическая, форма — моральная, внешнее украшение — поэтическое» (Materia physica est: formaque moralis; et ornatus exterior poeticus est)[5].

Внешняя трехчастность формулы Таурелла не должна ввести нас в заблуждение. «Материя» как некий «казуз», взятый из мира природы, входит в эмблему лишь уже облеченная в «форму» морального истолкования. Движение от материи к форме — или, по словам Вольфганга Хармса, интерпретирующего определение Таурелла, «шаг от фактического или буквального значения описываемого предмета к моральному измерению этого значения»[6] — составляет *единое содержание* (это уже наш, современный термин) эмблемы. Это содержание — *герменевтического* толка: эмблема содержит познанную связь между физическим фактом и моральным смыслом. Но данное содержание (не следует удивляться, что Таурелл представляет его как связь между «материей» и «формой» — слово «форма» следует понимать совсем не в современном значении) далее оказывается облеченным во «внешнее украшение» — в «поэтическую» оболочку.

Таурелл дает, на мой взгляд, одно из лучших среди известных мне определений эмблемы — точнее, формулу ее состава. Этот состав возникает в двух процессах. Первый процесс — это претворение физического факта в моральный смысл; второй — облечение возникшего отношения между фактом и смыслом в поэтическую одежду.

Это значит, что эмблема одновременно является орудием познания и поэтической (или эстетической) конструкцией. Она имеет два измерения, которые я обозначил как герменевтическое и поэтологическое. Двойственность эмблемы определила и базовую двухчастность данной книги: после необходимых вводных разделов, кратко знакомящих с историей книжной эмблемы, с различными воззрениями на ее структуру и сущность, мы рассматриваем эмблему как 1) герменевтический инструмент и 2) как «Kunstwerk», визуально-словесный конструкт, обладающий эстетической природой.

Круг проблем, в который вовлекает нас этот пограничный жанр, балансирующий между словесным и визуальным, герменевтическим / дидак-

тическим, и поэтологическим /эстетическим, можно разбить на соответствующие две группы. В «герменевтическую» группу я включаю в первую очередь проблему эмблемы как особой символической формы, извлекающей из конкретных вещей и ситуаций универсальные смыслы. Эта проблема влечет за собой ряд вопросов. Как соотносится эмблема в качестве инструмента толкования с традиционным искусством аллегорезы? Какова ее связь со средневековым учением о «значении вещей» — significatio rerum? Каков механизм толкования мира в эмблеме? Каким видится мир сквозь призму эмблемы?

Основные проблемы из «поэтологической» группы: соотношение слова и изображения в эмблеме (будучи словесно-визуальным жанром, уникальным в своем роде, эмблема заставляет задуматься и об общей типологии словесно-вербальных связей, в которой она должна занять определенное место); эмблема как малая форма — как продукт фрагментации текста и/или визуального образа, позволяющей концентрировать смысл исходного «большого» текста или трансформировать его; эмблематика как ars combinatorica, которая работает с целой энциклопедией визуальных и словесных топосов, не только накапливая их, но и комбинируя, заставляя их взаимодействовать неожиданным, «остроумным» образом.

Заключительный раздел, посвященный эмблематическим центуриям нюрнбергского врача и гуманиста Иоахима Камерария, кажется выпадающим из логики данного плана. Однако на сама деле он тесно связан с прочими главами: в этом «case study» я хотел показать, как принципы и приемы эмблематики, описанные в предыдущих разделах на разрозненных примерах, функционируют в контексте единого авторского замысла четырех центурий, последовательно описывающих и толкующих мир природы. Кроме того, в этом разделе я ставлю вопрос о возможности трактовать эмблему как документ, ведущий нас — хотя и крайне косвенным, опосредованным путем — к личности эмблематиста. Правда, в случае Камерария мы оказываемся перед лицом по крайней мере четырех таких «личностей», отраженных в зеркале эмблемы…

Материалом для работы послужили книги эмблем Андреа Альчиато (основателя жанра), Бартелеми Ано, Теодора Безы (Теодора де Беза), Акилле Бокки, Хуана де Борхи, Якоба Брука, Отто Вения (Отто ван Вина), Иоахима Камерария, Якоба Катса, Себастьяна де Коваррубиаса Ороско, Жиля Коррозе, Пьера Кусто, Гийома де Ла Перьера, Иоганна Манниха, Жоржетты де Монтене, Хуана де Ороско-и-Коваррубиаса, Николая Ройснера, Габриэля Ролленхагена, Иоанна Самбука, Флорентия Схонховена, Николая Таурелла, Матиаса Хольцварта, Юлия Вильгельма Цинкгрефа, Адриана Юния (Адриана де Йонге). Таким образом, охватывается период от возникновения эмблематики (в 1531 г.) до первой трети XVII в. включительно (самая поздняя из используемых книг, труд Иоганна Манниха, относится к 1625 г). Поздняя эмблематика, преимущественно религиозная по своей пробле-

матике (и в значительной мере принадлежащая к иезуитской традиции), оставлена за пределами настоящей работы.

Конкретный выбор эмблем, обсуждаемых в данной работе, в значительной мере обусловлен проблемой эмблемы как орудия толкования природы: меня в первую очередь привлекали эмблемы, трактующие разного рода естественные феномены, от небесных светил до насекомых (которым также, по известному выражению Г. Р. Державина, «внемлет Бог»). Это не значит, однако, что мир человека оставлен в стороне: ведь все «физическое» в эмблеме, согласно вышецитированной формуле Таурелла, в конечном итоге оказывается лишь «материей», которая делает видимой и постигаемой «моральную форму» — душевный мир человека.

Приношу глубокую благодарность за ценные замечания моим рецензентам — Маргарите Борисовне Смирновой и Анне Викторовне Протопоповой; а также Ирине Карловне Стаф, Людмиле Всеволодовне Евдокимовой, Михаилу Леонидовичу Андрееву, Кириллу Александровичу Чекалову, Андрею Васильевичу Голубкову, Андрею Викторовичу Коровину и другим коллегам по ИМЛИ, высказавшим важные для меня соображения при обсуждении книги.

---

[1] И не только теоретики эмблемы, но — в доэмблематическую эпоху — и сам художник, Леонардо да Винчи, отстаивающий тезис о превосходстве живописи над поэзией посредством по крайней мере трех аргументов: 1) живопись связана «с лучшим и более благородным чувством» (зрением), чем поэзия, связанная со слухом; 2) «имена», которыми пользуется поэзия, не так универсальны, как визуальные формы (non sono universali come le forme); живопись представляет мгновенно и одновременно то, что поэзия может рассказать лишь постепенно (l'opera del pittore immediate è compresa dalli suoi riguardatori). — *Leonardo da Vinci*. Scritti scelti / a cura di E. Solmi. Milano: Giunti, 2006. PP. 202, 199, 194,

[2] *Ménestrier Cl.-F.* L'Art des Emblèmes. Lyon, 1662 (ch. 1: «Des Peintures savantes en géneral»). P. 2.

[3] *Михайлов А. В.* Поэтика барокко: завершение риторической эпохи // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 358, 360, 364, 371, 377.

[4] Ibid. С. 368–369.

[5] *Taurellus, Nicolaus.* Ad Lectorem praefatio // *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica, hoc est, Naturae morum moderatricis picta praecepta. Editio secunda. Noribergae: Christophori Lochneri, 1602. P. [a 8]. (Здесь и далее: полное библиографическое описание книг эмблем дается при их первом упоминании).

[6] *Harms W.* On Natural History and Emblematics in the 16th Century // The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium / Ed. A. Ellenius (=Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series, 220). Uppsala, 1985. P. 74.

ГЛАВА I.
КНИЖНАЯ ЭМБЛЕМА: ИСТОРИЧЕСКИЙ ОЧЕРК



Жанры редко дают нам возможность указать на точную дату своего возникновения. Однако жанр, которому посвящена эта книга, такую дату имеет. День (в буквальном смысле слова) его рождения — 28 февраля 1531 года, когда из типографии Генриха Штейнера (Steyner) в Аугсбурге вышла «Книга эмблем» («Emblematum liber») миланского юриста и гуманиста Андреа Альчиато[1]. Скромный сборник, включавший 104 латинские эпиграммы с 97 ксилографиями, не просто имел огромный успех, но вызвал поток подражаний, породив особый жанр ренессансной, а затем и барочной культуры. Словесно-визуальные композиции в книге Альчиато, собственно, и задали структуру эмблемы, которая в классическом своем виде будет представлять собой единство трех компонентов — двух текстовых (краткая надпись — inscriptio, motto; более развернутая подпись — subscriptio, которая представляла собой эпиграмму или иной, чаще всего стихотворный текст) и визуального (pictura — изображение, чаще всего располагавшееся между надписью и подписью).

Возникновение

Точность «дня рождения» эмблемы следует принимать cum grano salis. В заголовке книги Альчиато слово «эмблема» в самом деле впервые применено к сочетанию кратких текстов и изображений. Но подобное сочетание слова и образа практиковалось и ранее, что позволяет ис-

следователям говорить о протоэмблематике или «эмблематике до эмблематики». Речь не идет, конечно, о простом сочетании текста и иллюстрирующего его изображения: pictura в эмблеме — далеко не просто иллюстрация, лишь выделяющая, выводящая в сферу наглядности некий момент текста, который в принципе может без нее и обойтись. Текст в эмблеме направлен на изображение[2]; изображение же свой полноценный смысл получает лишь в соединении с текстом. Они — половины, хотя и не всегда равноправные, единого целого.

Подобия таких структур существовали и до книги Альчиато. Зераина Плотке[3] находит такую «эмблематику до эмблематики» в издании латинского «Жития св. Беата» Даниэля Агриколы, которое было выпущено в 1511 г. в Базеле печатником Адамом Петри. Текст жития (состоящий из 15-ти глав) расположен на правых полосах книги, левые же полосы фактически складываются в автономную смысловую структуру, которую можно воспринимать вне прямой связи с основным текстом жития: на каждой из них размещены название соответствующей главы, расположенная под названием гравюра работы Урса Графа и эпиграмма, состоящая из двух элегических дистихов. Так, под названием пятой главы «О плодоносном восстановлении верующих» («De fructuosa fidelium regeneratione») мы находим эпиграмму, которая гласит: «Изгоняйте слепой грех силой учения, чтобы блаженные сердца вкусили истинной веры. Никто не сможет распространять истинную веру в Христа посредством греха: таких сам Христос назвал лжехристианами». Гравюра (помещенная между названием и эпиграммой) изображает, как святой Беат совершает акт крещения над взрослым язычником, в то время как человекоподобный дьявол, устрашенный силой святого, извергается из помещения через некое подобие дымохода. Однако текстовое обрамление с его предельно обобщенными смыслами заставляет нас и гравюру трактовать отвлеченно: в самом деле, исходя из текстов заголовка и эпиграммы, мы должны увидеть в изображенном на ней бородатом священнике не только и не столько св. Беата, сколько любого священника-миссионера. Полоса складывается в эмблему, имеющую целостный и обобщенный смысл, выходящий за рамки жития святого. Нет здесь лишь самого слова «эмблема».

В контексте подобной раннепечатной продукции «Emblematum liber» оказывается не столь уж уникальным явлением. На самом деле (как полагает Плотке) складывание эмблематики шло одновременно разными путями, в нескольких издательских центрах (в т. ч. в Аугсбурге и Базеле), в ходе экспериментов авторов и книгоиздателей по комбинированию текста и иллюстративного материала.

Дэниэл Расселл в книге об эмблематике французского Ренессанса[4] трактует сферу протоэмблематики еще шире. Он относит к ней все по-

строения, где изображение соединяется с кратким текстом: сборники иллюстрированных пословиц (в которых пословица сопровождалась картинкой и словесным пояснением, что создавало трехчастную структуру, подобную структуре эмблемы[5]), иллюстрированные Библии с сильно сокращенным текстом (нередко парафразированным в форме рифмованных четырехстиший — такие катрены станут одной из типичных форм эмблематических subscriptiones), девизы и другие подобные тексто-визуальные структуры. Трехчастную конструкцию, близкую к эмблеме, Расселл находит, в частности, в инкунабуле «Танец смерти» («Danse macabre»), изданной в Париже Ги Маршаном в 1486 г.: гравюры в ней размещены между латинскими надписями и французскими стихотворными подписями.

Но не только книжная культура дает нам прототипы эмблем. Расселл обнаруживает их и в придворном быту — в живых картинах (tableaux vivants), которые разыгрывались при дворе Франциска I, или в аллегорических «картинах», которые представлялись в Руане в начале XVI в. В 1508 г. было изображено, как трехголовый дракон поднимался из скалы (с надписью «Италия»); навстречу ему из леса выходил дикобраз (заимствованный из девиза Людовика XII, где он был соединен с мотто «De pres et de loin» — «Вблизи и издалека»[6]), чтобы победить дракона. В 1517 г. саламандра (эмблематическая сигнатура Франциска) на подобном представлении сражалась с быком и медведем (символизируя битву при Мариньяно). Подобные симбиозы слова и изображения — «эмблематические структуры», по Расселлу, бытуют не только в книжной культуре, но и в театрализованных формах придворного быта, убранстве домов и т. п.

Нет, однако, сомнений в том, что именно Альчиато пустил в оборот слово «эмблема» как жанровое обозначение. Чтó, собственно, понимал под эмблемой сам Альчиато, явствует из его письма Франческо Кальви от 9 декабря 1522 г., когда и был закончен сборник эпиграмм, вышедший спустя почти 10 лет под названием «Emblematum liber»:

«Во время нынешних Сатурналий, по указанию славнейшего Амброджо Висконти, я сочинил маленькую книгу эпиграмм, которую озаглавил “Эмблемы” (cui tituli feci Emblemata); ибо в отдельных эпиграммах я описываю что-то такое, что изящно обозначало бы нечто [взятое] из истории или из природных вещей (quod ex historia, vel ex rebus naturalibus aliquid elegans significet), из чего художники, золотых дел мастера, литейщики могли бы изготовлять тот род [вещей], который мы именуем значками (scuta) и прикрепляем на шляпы или используем как [торговые] знаки (insigne), наподобие якоря Альда...»[7].

Слово «эмблема» Альчиато заимствовал из той области, которую мы теперь называем декоративно-прикладным искусством. Греческое

emblēma означает накладное украшение (на сосуде), инкрустацию; латынь заимствовала это слово примерно в том же значении: мозаика, инкрустация, орнамент — но непременно нечто накладное или вставное; то, что можно вставить, удалить, перенести в другое место. Неотъемлемое качество эмблемы — вещной (в исконном значении) или словесной (в понимании Альчиато) — ее «переносимость», применяемость в разных контекстах или ситуациях, вещных или словесных. Хенри Грин, один из пионеров в изучении эмблематики, чрезвычайно точно сформулировал эту особенность эмблемы, заметив, что с древних времен это слово «обозначало вещь, будь то некая утварь или орнамент, которая прикладывается, накладывается и тем самым присоединяется к некой другой вещи»[8].

Непосредственным источником для Альчиато, видимо, послужило определение эмблемы в «Аннотациях к пандектам» Гийома Бюде (1508), где вышеуказанное свойство эмблемы выражено весьма ясно: «Эмблема обозначает мозаичное изделие (vermiculatum opus), созданное посредством соединения вставных пластинок (tessellis insitiis)». Но эмблемами называют и «орнаменты» на древних вазах, если эти орнаменты «удаляемы по желанию (exemptilia cum libitum)». В конечном итоге, «эмблема значит “нечто вставленное, внедренное, присоединенное”, и потому слово “эмблема” применяется для временного и убираемого украшения (Emblema, insertum quid et insitum significat, injunctumque: ideo factum ut emblema pro ornatu temporario et exemptibili ponatur)»[9].

Перенесение «эмблем» на иное место, их прикрепление к другой вещи — реальная античная практика, о которой упоминает, например, Цицерон, обвиняя наместника Сицилии Гая Верреса в том, что он снял драгоценные «эмблемы» с сосудов, принадлежавших жителям Галунтия, и перенес их на собственные сосуды (Cic. Ver. II, 4, 51–54).

Итак, «эмблема» в первоначальном смысле принадлежала к области вещей, будучи неким родом украшения, отличительная черта которого — способность «вставляться», переноситься на другое место, присоединяться к другой вещи. К этой особенности эмблемы мы еще вернемся. Пока же отметим следующее: если в основе замысла Альчиато лежит некая «острота», то «соль» этой остроты — в том, что некая ситуация из области вещей переносится в область слов.

Вещи и слова, res et verba — фундаментальные категории, образующие базовую оппозицию, на которой была основана вся античная риторика. Она не знает ничего, что не охватывалось бы этими двумя категориями, — ведь «всякая речь состоит из того, что означается, и из того, что означает, то есть из вещей и слов», согласно формулировке Квинтилиана («Воспитание оратора», III:5:1).

Вместе с тем между этими областями — областями вещного и словесного — постулируются аналогии, которые делают возможным трансфер понятий из одной области в другую. И в той, и в другой области возможно использование готовых моделей, «переносимых» с места на место, из одного контекста в другой, — и неудивительно, что у того же Квинтилиана появляется слово «эмблема» для обозначения такой готовой модели, но уже словесной. Он говорит об ораторах, которые заранее, в письменном виде, готовят формулировки (dictiones) для наиболее распространенных тем («мест»), а затем вставляют их в речь, «как эмблемы» («uelut emblematis» — II, 4, 27–28).

Так, у Квинтилиана, понятие «эмблемы» переносится из области вещей в область слов. Альчиато, по сути дела, продолжает эту аналогию между вещной и словесной областями: поэт, работающий пером, тоже может создавать «эмблемы», хотя и словесные, — некие переносимые, транспортабельные знаки, которые в свою очередь могут послужить идеей для вещных эмблем, создаваемых «художником, золотым дел мастером, литейщиком».

Эту аналогию между поэтом и ремесленником — создателем слов и создателем вещей — Альчиато обыгрывает и в посвящении своему немецкому другу, гуманисту Конраду Пойтингеру, которое открывает его собрание «эмблем»:

Dum pueros juglans, iuvenes dum tessera fallit,
Detinet et segnes chartula picta viros,
Haec nos festivis emblemata cudimus horis,
Artificum illustri signaque facta manu.
Vestibus ut torulos, petasis ut figere parmas,
Et valeat tacitis scribere quisque notis.

(В то время как мальчишек морочат орехи, юношей — игральные кости, а медлительных мужей занимают разрисованные [игральные] карты, мы в часы досуга чеканим эти эмблемы — и знаки, сделанные славной рукой мастеров. Как всякий сможет прикрепить украшения к платью и кокарды — к шляпе, так сможет он и писать немыми значками).

Император пожаловал бы тебе драгоценные монеты и самые изысканные творения древних, — продолжает далее Альчиато, — я же, о Конрад, дарю тебе «бумажные дары (chartacea munera)», как поэт поэту.

Все посвящение построено на обыгрывании отношений слов и вещей: то на их приравнивании, то на их противопоставлении. В третьей строке поэт приравнен к ремесленнику глаголом «чеканить» (cudo):

его словесные эмблемы уподоблены, казалось бы, тем «знакам», которые создаются «славной рукой мастеров» (но в каком отношении эти «знаки» находятся с «emblemata» третьей строки? Грамматически они вроде бы поставлены в одной и той же позиции — как продукты той «чеканки», которой занимается сам Альчиато. Но почему тогда упомянуты некие «мастера» — artifices? Может, их изделия служат некой моделью или источником вдохновения для поэта?). Однако в завершающей части посвящения «чеканка» Альчиато оборачивается «chartacea munera», «бумажными дарами».

Обозначая свои эпиграммы словом «эмблемы», Альчиато обыгрывал способность слов и вещей к взаимопревращению: эмблемы, созданные поэтом, превращают в слово нечто взятое из вещей («ex rebus», по выражению Альчиато), но полученные таким образом словесные знаки (signa) могут вновь, под рукой «мастера», превратиться в вещи — собственно, в вещные «значки», легко присоединяемые и отсоединяемые, как кокарды на шляпе. Граница между словесным «знаком» и вещью оказывается легко преодолимой, призрачной.

Однако едва ли Альчиато хотел словом «эмблема» указать на наличие визуального компонента в своей книге. Принято считать, что аугсбургское издание вышло без личного присмотра и одобрения Альчиато; сам он впоследствии выражал огорчение порчей текста и — что для нас главное — был совершенно равнодушен к гравюрам, украсившим, без ведома автора, текст его книги. Эти гравюры, выполненные, скорее всего, Гансом Шойфеляйном по рисункам аугсбургского художника Йорга Броя (Breu), порой выдают полное непонимание смысла эпиграммы (так, на эмблеме «Maturandum» художник, видимо, не понял, что от него требуется изобразить некую рыбу — а именно, рыбу-прилипалу). Несколько эмблем и вовсе остались без pictura.

Для Альчиато «эмблемой» была сама эпиграмма — т. е. нечто словесное, хотя (как мы видели) по своему способу бытия и напоминающее «вещь». Позднее мотив соединения слова и образа закрепляется в определениях эмблемы, в том числе и словарных, — например, в «Словаре французского и английского языков» Рэндла Котгрейва (1611): «эмблема — картинка и краткий поэтический текст (short po[e]sie), выражающие некую отдельную метафору (some particular conceit)»[10]. Однако на протяжении всей эпохи существования жанра термин «эмблема» сохраняет многозначность, охарактеризованную Жаном Марком Шатленом: эмблема «то обозначает эпиграмму в чистом виде, что особенно близко к смыслу, которую ей дал Альчиато; то — в соотнесении с иероглифом, как его понимали в эпоху Ренессанса, — символический образ, требующий расшифровки; то ансамбль, созданный посредством соединения эпиграммы и подобного образа»[11].

Идея переносимости, «транспортабельности», которая была главной в понимании Альчиато эмблемы как знака, все же отодвигалась на второй план идеей единства образа и текста. Общее развитие эмблематики ведет ко все большему усилению этого единства, которое, в конце концов, проявляется и типографски — в цельной и обособленной композиции трех элементов, занимающих в книге отдельный лист или разворот.

Распространение эмблематики

Франция — первая страна, которая подхватывает идею Альчиато; и не только идею, но и инициативу в многократных переизданиях его книги. Его собрание эмблем в 1534 г. было переиздано в Париже типографом Кретьеном Вешелем (Wechel), который в 1536 издал и первый французский перевод (выполненный Жаном Лефевром). Следует отметить, что типографы, издатели немало весьма активно участвовали в разработке трехчастной эмблематической формы. Выше мы уже говорили о том, что гравюры в первом издании Альчиато были выполнены, скорее всего, без его ведома — т. е., возможно, по инициативе издателя. Однако в первом издании эмблемы еще не обособлены друг от друга: они идут «в подбор», как говорят типографы, и могут начинаться на любом месте страницы.

Именно Вешель уже в издании 1534 г. поместил каждую эмблему на отдельной странице, разместив ее элементы в порядке, который стал типичным для эмблематических книг: страницу, после колонтитула, открывает inscriptio, под которой размещена pictura; завершает страницу subscriptio — эпиграмма.

За этими изданиями Вешеля последовали и другие французские издания Альчиато, как пиратские, так и одобренные самим автором. В 1540-х годах центр этой деятельности перемещается из Парижа в Лион. Из лионских изданий следует отметить издание Масе Бонома 1551 г. Количество эмблем возросло в нем до 211: считается, что мы имеем в нем полное собрание эмблем Альчиато (за исключением одной обсценной эмблемы, которую опускали почти все издания). Издатели здесь впервые проявили интерес к классификации эмблем, которые расположены по тематическим группам («Бог», «вера» и т. д. вплоть до группы «деревья»). Предполагают, что работу по упорядочению эмблем проделал лионский гуманист Бартелеми Ано, который, видимо, хотел дать «возможность использовать эмблемы Альчиато как репертуар “общих мест”»[12].

Оригинальная французская эмблема возникает за полтора десятилетия до этого издания. В 1536 г. тулузский юрист и литератор Гийом

де Ла Перьер издает в Лионе сборник из «ста моральных эмблем» (как сам он их называет в посвящении Маргарите Наваррской, где перечислены и три основных источника идеи — помимо Альчиато это «Иероглифика» Гораполлона и «Гипнеротомахия Полифила» Франческо Колонны), озаглавленный «Le theatre des bons engins», что можно перевести как «Собрание хороших изобретений». Каждая эмблема состоит из десятистишия, предваряемого неким подобием inscriptio: этот начальный текст иногда напоминает заглавие (например, № 14: «Об истинной дружбе»), а иногда представляет собой сентенцию, типичную для inscriptio: «Узнать прежде чем полюбить» (№ 11), «Нет ничего дороже времени» (№ 71). Изображений в этом издании нет: они появятся в одноименном парижском издании 1539 г., которое обычно и считают первой полноценной французской книгой эмблем. Эмблема здесь занимает разворот: pictura, в роскошной рамке, — на левой стороне; десятистишия (тоже в рамке) — на правой. При этом исчезает inscriptio: эмблема Ла Перьера двухчастна; двухчастной она остается и в следующей его книге эмблем, «Morosophie» (1553, Лион). Помещенное в название оксюморонное греческое слово, которое можно перевести как «безумная мудрость», явно заимствовано Ла Перьером из предисловия Эразма Роттердамского к его «Пословицам» — важнейшему источнику эмблематики, о кото-ром мы дальше будем еще говорить. Эразм приводит сходное слово (μωρόσοφος — в его собственном латинском переводе «глупо мудрый» («stulte sapiens») в обсуждении фигур, используемых в пословицах, как пример «противопоставления», заключенного в одном «сложном слове»[13]. Сам Ла Перьер поясняет смысл названия в начальном четверостишии, где в частности, говорится: «всякий человек безумствует; не бывает мудрости, незапятнанной безумством, как не бывает и вина без осадка (Desipit omnis homo, sapientia nulla furoris / Labe caret, nullum est ut sine faece merum)».

Вторая книга Ла Перьера двуязычна: изображению, снова помещенному на левой стороне разворота, сопоставлены два четверостишия — латинский «тетрастих» и его французский перевод. Нет сомнения, что автор экспериментирует с формой эмблематической книги, стремясь найти подобающие принципы ее построения. В обеих книгах Ла Перьера — по 100 эмблем: тенденция объединять эмблемы в «центурии» проявится и у некоторых других эмблематистов — у парижского издателя и литератора Жиля Коррозе, чья книга из ста эмблем «Гекатомграфия» (буквально: «Стография»), вышла почти одновременно с иллюстрированным «Собранием...» Ла Перьера, а особенно у нюрнбергского естествоиспытателя и гуманиста Иоахима Камерария, создавшего четыре центурии эмблем, извлеченных из природных реалий (растений и животных).

В Лионе, который с конца 1540-х и по крайней мере до середины 1550-х годов является несомненным центром книжной эмблематики, в 1552 г., у того же Масе Бонома, выходит оригинальная книга Бартелеми Ано, причем в двух вариантах — латинском (под заголовком «Picta poesis» — «Изображенная поэзия», несомненная аллюзия на формулу Горация «ut pictura poesis», приведенную сразу под заглавием на титульном листе) и французском (под заголовком «Imagination poétique», где слово «воображение», конечно, надо понимать не в нашем современном смысле, но скорее как некое «претворение [поэзии] в образах»; формула Горация и тут приводится на титульном листе, во французском переводе).

В 1555 г. Масе Боном издает «Пегму» (греческое «скрепа, крепкая связь») юриста Пьера Кусто — книгу эмблем, с которой связано важное структурное нововведение: триаду основных компонентов эмблемы Кусто дополняет четвертым элементом — комментарием, который он называет «narratio philosophica» (он и в самом деле значительно превосходит по текстовому объему основные разделы эмблемы). Это изобретение подхватывают многие другие эмблематисты: так, Иоахим Камерарий свои эмблемы, неизменно краткие (subscriptio в них состоит из латинского двустишия), сопровождает развернутым комментарием, содержащим естественнонаучные и исторические сведения, литературные параллели и моральное наставление.

С введением такого комментария жанр эмблемы радикально усложняется: она становится авторефлексивной, комментирующей саму себя.

Во второй половине XVI в. Франция все в большей мере теряет свое исключительное положение в распространении книжной эмблематики. В других странах Европы появляются не только оригинальные книги эмблем, но и издательские центры, выпускающие соответствующую продукцию. В 1555 г. в Болонье выходит книга эмблем местного гуманиста, профессора болонского университета Акилле Бокки под «ученым» названием «Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque (Пять книг символических вопросов о мире, которые обыграны в серьезном роде)». Это название, однако, скрывает в себе не лишенный юмора оксюморон (serio ludebat), напоминающий об игровом оксюмороне в заглавии второй книги Ла Перьера («глупая мудрость»).

В 1560-х годах к распространению эмблематики весьма активно подключается Антверпен, ставший ее поистине интернациональным центром: в частности, здесь, в типографии Кристофа Плантена, выходят книги эмблем венгра Иоанна Самбука (1564, 1566) и голландца Адриана Юния (1565).

Отметим попутно, что интернациональность эмблематики проявляется и в ее тяготении к многоязычию: авторы нередко не ограничиваются одним языком, но дают тексты одновременно на нескольких. Так, художник (один из учителей Рубенса) и эмблематист Отто ван Вин (в латинизированном варианте имени — Вений) в «Любовных эмблемах» (1608) под латинскими текстами inscriptio и subscriptio дает по два варианта тех же текстов на «современных» языках (в разных комбинациях — на английском и итальянском, на немецком и французском, и т. д.). Нет сомнения, что он рассчитывал на международный резонанс своей книги. Иногда одноязычная книга обрастала иноязычными вариантами текстов в последующих изданиях, как произошло с «Христианскими эмблемами» Жоржетты де Монтене. Эта книга, открывающая традицию религиозной эмблематики, столь типичную для XVII века, вышла в 1571 г. в Лионе на французском языке, в год смерти самой Монтене; в 1619 г. во Франкфурте-на-Майне вышло ее семиязычное (на французском, латинском, испанском, итальянском, немецком, английском и голландском) издание.

В 1580 — 1590-х годах к изданию эмблем подключаются многие другие европейские города: в Женеве в 1580 г. выходит книга Теодора Безы; во Франкфурте-на-Майне в 1581 г. — «Эмблемы» Николая Ройснера; в том же году, в Страсбурге, — книга Матиаса Хольцварта. В 1589 г. в Сеговии были изданы «Моральные эмблемы» Хуана де Ороско-и-Коваррубиаса, фактически положившие начало богатой испанской эмблематической традиции. Ближе к концу века заявляет о себе Нюрнберг, где выходит один из самых монументальных памятников естественнонаучной эмблематики — четыре центурии Иоахима Камерария (отметим, что именно с Нюрнбергом была связана жизнь Георга Филиппа Харсдёрфера, одного из самых значительных теоретиков эмблемы).

Высказывания об эмблеме ее создателя Альчиато были весьма скупы. Однако во второй половине XVI в. начинают появляться толкования феномена эмблемы — обычно в контексте общей теории «девиза» (impresa) или (несколько позднее) «символа», «образа» (imago). Начало этому теоретизированию кладет Паоло Джовио в посмертно опубликованном трактате «Диалог о девизах военных и любовных» (1555). «Диалог о девизах» пишет Торквато Тассо (издан в 1594 г.). Во Франции Клод Миньо, комментатор эмблем Альчиато, присовокупляет к их тексту (в издании 1577 г.) собственное теоретическое сочинение о «символах» («Syntagma de Symbolis»).

В XVII веке большой интерес к эмблеме проявляют иезуиты, интенсивно занимавшиеся проблемой языка визуальных символов. К ордену иезуитов принадлежали авторы наиболее значительных трактатов это-

го столетия, в которых так или иначе затрагивалась тема эмблематики: итальянец, крупнейший поэтолог эпохи барокко Эммануэле Тезауро («Подзорная труба Аристотеля», 1654), немец Якоб Мазен («Зеркало образов скрытой истины», 1650), французы Пьер Ле Муан («Искусство девизов», 1666) и Клод-Франсуа Менестрье («Наука и искусство девизов», 1686). Последний значительный трактат, завершающий обсуждение эмблемы, выходит в самом конце века — это «Философия таинственных образов» Менестрье (1694).

В том же столетии сама эмблематическая продукция становится столь обильной, что ее фактографический обзор здесь едва ли будет уместен. Нам пора вспомнить о том, что эмблема существовала не только в книге и не только для книги; однако и в виде книжного листа (или разворота) она могла иметь множество тематических и функциональных разновидностей. Вопрос о многообразии эмблемы неразрывно связан с вопросом о путях ее бытования.

Тематико-функциональные разновидности эмблем

В этом разделе мы кратко остановимся, во-первых, на тематических разновидностях эмблем; а во-вторых — на ее функциях, которыми в значительной степени обусловлены и способы ее физического бытования. В эмблеме тема связана с функцией хотя бы уже в силу присущей эмблематике дидактической установки: эмблема, не забывая о delectare, преследует и цель prodesse — она «дает урок». Но этот урок — разный в зависимости от адресата эмблемы. Различие в адресате диктует и различие в теме: хорошего правителя «воспитывает» политическая эмблема; хорошего христианина — эмблема христианская, и т. п.

Когда Альчиато озаглавил свой сборник «Книга эмблем», он, разумеется, не испытывал никакой потребности специфицировать это название — пояснить, какие именно эмблемы приводит он в данной книге: любовные, или моральные, или религиозные, и т. п. По мере распространения эмблематики нарастала потребность в такой спецификации, которая выражалась в названиях книг: «эмблемы моральные» (Х. де Борха), «эмблемы нравственные и военные», «эмблемы политические» (Я. Брук), «эмблемы любовные» (О. Вений), «эмблемы моральные и экономические» (Я. Катс).

Две наиболее важные тематические разновидности эмблематики, получившие развитие в XVII столетии, — это эмблематика сакральная и политическая. Сакральная эмблема своим расцветом в немалой степени обязана Контрреформации и деятельности иезуитов, которые отнеслись к эмблеме как к серьезному воспитательному и образовательному орудию и обучали в своих школах, в классах риторики, сочи-

нению эмблем[14]. Одновременно с сакральной культивируется эмблема политическая, «матрицей» для которой послужила эмблема Альчиато «Optimus civis»[15]. Книги политических эмблем одна за другой выходят в Нидерландах и в Германии: «Emblemata politica» Петера Иссельбурга (1617) и Якоба Брука (1618); «Emblemata ethico-politica» Юлия Вильгельма Цинкгрефа (1619) и др. Самой известной из этого ряда становится, пожалуй, книга Флорентия Схонховена «Эмблемы частично моральные, частично гражданские (Civilia)» (1618).

Если в Нидерландах и отчасти в Германии, где были сильны традиции аристократического республиканства, приверженность городским свободам, функция такой эмблемы состояла в формировании «наилучшего гражданина» («optimus civis» Альчиато), то в монархических культурах Франции и Испании политические эмблемы в первую очередь ставили задачу воспитания государя. Эта задача непосредственно выражена в заглавии книги эмблем испанца Диего де Сааведры Фахардо — «Идея политического христианского государя» (1640). Характерна и книга эмблем Марена де Гомбервиля «Учение о нравах, извлеченное из философии стоиков» (1646 г.), нацеленная на воспитание молодого Людовика XIV; ее открывает стихотворение, где Добродетель (Vertu) обращается к королю, говоря, в частности: «мало родиться королем, если не заслуживаешь им быть»[16].

Разумеется, этими двумя тематическими разновидностями (и соответствующими функциями) эмблематика XVII века не исчерпывается: так, «любовные эмблемы» воспитывали куртуазного любовника; существовали также эмблемы полемические, «бурлескные»[17], мемориальные (эмблемы-некрологи) и т. д.[18] Д. Расселл приводит пример использования эмблемы в литературной борьбе. Франсуа де Сагон, враждовавший с Клеманом Маро[19], выпускает брошюру «Защита Сагона против Клемана Маро» (1537), где на титульном листе помещает изображение пальмы, на которую сверху давит каменный блок; пальму обрамляет текст: «Pondere pressa, altius extollitur (Придавленная тяжестью, вздымается выше)»[20]. Это значит: нападки Маро лишь укрепляют Сагона.

Присущая эмблеме функциональность предполагала ее сильную вовлеченность в жизнь: именно поэтому эмблема выходила за границы книги, становилась частью различных артефактов — по сути, частью жизненной среды человека.

Приглашение Альчиато делать из эмблем знаки и помещать их на различные предметы подхватывается эмблематистами, многократно повторяется во вступлениях к их книгам. Жиль Коррозе в предуведомлении к своей «Гекатомграфии» приглашает мастеров всех искусств черпать «фантазии» из его книги: «Скульпторы и резчики, художники,

вышивальщики, ювелиры, эмальеры могут брать из этой книги образы (fantasie), как они берут их из вытканных ковров (tapisserie)»[21]. Жоржетта де Монтене предлагает «порядочным женщинам и девушкам, чье сердце проникнуто святой любовью и рвением», обращаться к ее христианским эмблемам, «приспосабливать (accommoder) их к домам, к обстановке, вспоминая всякий раз какое-нибудь подходящее место из Священного Писания»[22].

Собственно, способность эмблемы выходить за рамки книги в иные, внекнижные пространства, как видим, предполагалась ее создателями. Движение в этом направлении прослеживается уже в протоэмблематике XV в.: упомянем лишь «Моральные изречения, предназначенные для помещения на настенных коврах» («Dictz moraulx pour mettre en tapisserie») Анри Бода (Baude).

В итоге эмблема становится частью дома. Она изображается на гобеленах, на изразцовых каминах: в Германском музее в Нюрнберге можно увидеть изразцовые камины, покрытые полноценными трехчастными эмблемами; такой камин, по сути, представляет собой настоящую liber embematum, только выполненную не на бумаге, а в камне. И печатные книжные эмблемы могли предназначаться для вырезания и вывешивания на стене дома: именно поэтому эмблемы часто печатались на одной стороне листа, а оборот листа оставался пустым.

Не только стены, но и потолок дома могли покрывать эмблемы: таков, например, эмблематический потолок «высокой галереи» в замке Dampierre-sur-Boutonne, который украшают 61 эмблема, выполненная в технике стукко. Двадцать из них представляют собой точные репродукции печатных эмблем[23]. Нельзя не отметить и эмблематическую роспись фасадов домов, особенно распространенную в северной Италии (до сих пор мы можем видеть ее, например, на центральной площади Тренто).

В итоге сам дом приобретал дополнительное качество: жилое пространство становилось еще и мнемоническим инструментом, частью памяти его хозяина. Граница между внешним и внутренним, домом и памятью, становилась зыбкой — что и обыгрывает лионский издатель Жан де Турне в своем предисловии к «Историческим четверостишиям из Библии» Клода Парадена. Обращаясь к читателю, Турне поясняет, зачем он предпринял труд по «изображению святой Библии (representation de la sainte Bible)»: «если у тебя [читателя], нет досуга для чтения ..., ты сможешь по крайней мере, обвесить комнаты памяти ее фигурами (tapisser les chambres de ta memoire des figures d'icelle...)...» [24].

Турне описывает память в метафорах внешнего пространства, обыгрывая аналогию между памятью и домом (память «обвешивается»

библейскими образами, как дом — шпалерами). Однако эта метафорика вполне могла бы намекать (по предположению Д. Расселла) на реальную практику украшения дома подобными символическими образами[25] .

Конечно, эта домашняя эмблематика по большей части не сохранилась; однако существуют документальные описания, позволяющие оценить степень присутствия эмблемы в частном пространстве. Уильям Драммонд (Drummond) в письме к Бенджамену Джонсону (от 1 июля 1619 г.) описывает Королевскую Постель (Bed of State), очевидно, увиденную им в Холирудском дворце; королева Мария Шотландская (Стюарт) якобы собственноручно расшила ее изображениями 29 эмблем. Постель, превращенная таким образом в emblematum liber, предназначалась для сына королевы, будущего Якова I.

Эмблемы Королевской Постели, как и большая часть некнижных эмблем, двухчастны: они состоят из изображения и короткой надписи (девиза — в английской терминологии этой эпохи, в том числе и у Шекспира, эта краткая надпись-девиз называлась «word»). Какими же эмблемами должен был «воспитываться» будущий монарх? Приведем некоторые из них. Магнит, направленный к полюсу; «девиз — анаграмма имени ее Величества: Maria Stuart, Sa vertu m'attire [Его добродетель меня притягивает]». «Феникс в пламени; девиз — en ma fin git mon commencement [в моем конце лежит мое начало]». Яблоня, растущая среди терний; девиз — per vincula crescit [возрастает благодаря препятствиям]. «Девиз (the Impresa) короля Франциска I, саламандра в короне среди огня; девиз — Nutrisco et extinguo [Питаю и погашаю]». «Меркурий, обозначенный своим кадуцеем, двумя флейтами и павлином, очаровывает стоглазого Аргуса; девиз — Eloquium tota lumina clausit [Красноречие заставило закрыть все глаза]». «Две женщины на колесах Фортуны (upon the Wheels of Fortune), одна держит копье, другая — рог изобилия, каковой эмблемой (Impressa), похоже, она [Мария Стюарт] намекает на королеву Елизавету и себя; девиз — Fortunae comites [Спутницы Фортуны]». «Эмблема (embleme), изображающая льва, пойманного в сеть, и зайцев, нагло скачущих на нем; девиз — Et lepores devicto insultant Leone [Побежденного льва оскорбляют и зайцы]».

Выбор эмблем (заимствованных из разных источников) не свидетельствует о наличии последовательной программы; но очевидно общее стремление соединить занимательность (эмблемы с Фениксом, с колесами Фортуны) и дидактику. Воспитывается стойкость — повторяется мысль о несчастьях, которые закаляют; о препятствиях и бедах, которые ведут к успеху и процветанию: в упомянутой эмблеме с яблоней, но также в эмблемах о ромашке, которая «fructus calcata dat amplos

(если на нее наступить, обильнее плодоносит)», о пальмовом дереве, ветви которого распрямляются тем больше, чем больше на них давишь. Есть и урок пессимистического недоверия к ближним, столь типичного для эмблематики (по крайней мере светской): «Виноградник, залитый вином, которое заставляет его не расцвести, а увянуть; девиз — «Mea sic mihi prosunt (так мне помогают мои)»[26].

С расцветом сакральной эмблематики в XVII в. подобным образом эмблематизируется и пространство некоторых храмов. Примером нам послужит собор св. Михаила в Бамберге, в декоре которого реализована эмблематическая программа, проанализированная в монографии Аньи Хофман. Знаменитый потолок собора представляет собой образ небесного сада: на белом фоне раскиданы изображения растений (весьма точные с ботанической точки зрения)[27], а среди них, в свою очередь, размещены несколько эмблем. На одной из них изображение деревца сопровождается надписью: «Plorabit in aestu (будет плакать в жару)»; этой эмблеме словно бы отвечает другая, на которой протягивающаяся с неба рука Бога с лейкой поливает сад, а девиз гласит: «Lavabo hortum meum (Орошу мой сад)». *(см. илл. в начале главы)*.

Согласно историческим материалам, приводимым А. Хофман, в том же соборе эмблематика была использована и для оформления гробницы святого Отто. Перед его саркофагом была помещена эмблема с изображением лебедя (символ безгрешности), сидящего на вершине колонны; надпись гласила: «Flamma non ardebit in te (Огонь тебя не сожжет)»; а краткая подпись утверждала: «Tutus in igne sacer (В огне святой пребывает в безопасности)». Тексты, без сомнения, намекали на пожар 1610 г., чудесным образом не повредивший могилу святого[28].

Можно, в неком фигуральном смысле, говорить и о вхождении эмблемы в личное пространство человека: эмблема (конечно, в редуцированном виде — с небольшой надписью или вовсе в виде одного лишь изображения, предполагающего, однако, определенный смысл) помещается на одежду, на личную печать, перстень и т. п. В таком употреблении она напоминает девиз, «импрезу». Человек избирает себе тот или иной девиз в ознаменование важного жизненного события. Бона Савойская, герцогиня Милана, овдовев, избирает себе в качестве девиза (или двухчастной эмблемы?) изображение феникса в огне с надписью «Sola facta solum Deum sequor (Став одинокой, следую одному лишь Богу)»[29]. Эта конструкция намекает на абсолютное «одиночество» феникса, которое обыгрывалось в эмблематике вслед за Овидием (феникс — «unica semper avis», «Любовные элегии», II, 6, 54) и Помпонием Мелой, также отмечавшим, что феникс «всегда один (semper unica)», у него нет и не может быть отца и матери, он сам себе причина, сам себе жизнь и смерть (География. III, 72).

Екатерина Медичи в сходной ситуации избирает себе другую эмблему. Она помещена на гравированном портрете Екатерины: в качестве эмблематической pictura дано изображение слез, капающих на негашеную известь; надпись гласит: «Ardorem extincta testantur vivere flamma (погашенное пламя свидетельствует, что жар продолжает жить)»[30]. Другую личную эмблему, выражающую идею вечной верности умершему человеку, упоминает Иоахим Камерарий. В комментарии к своей эмблеме с изображением амфисбены (двуголовой змеи) он, ссылаясь на Шипионе Аммирато, сообщает, что образ амфисбены с отрубленной головой избрал себе в качестве эмблемы некий «благородный неаполитанец», Бернардо Рота, потерявший любимую супругу. Этот образ он сопроводил девизом «Superesse mori est (Пережить — значит умереть)» [31].

Подобные личные эмблемы не всегда выражают некую «окончательную» жизненную позицию, но нередко связаны с конкретной единичной ситуацией, настроением, намерением и т. п. Такая эмблема — своего рода поступок. Порой — поступок дерзкий, как в истории об одном мантуанском вельможе, которую рассказывает Паоло Джовио: этот «синьор Луиджи Гонзага» «в день, когда император Карл V совершал въезд в Мантую, надел накидку из турецкого атласа, разделенную на квадраты <...>; на одном [квадрате] был вышит скорпион, на другом — краткая надпись, гласившая: “Qui vivens laedit morte medetur (кто вредил при жизни, лечит [своей] смертью)”. Скорпиону свойственно излечивать от яда, когда он умерщвлен и положен на язву; [Гонзага этим символом] хотел показать, что он убьет того, кто захочет его оскорбить, и тем самым возместит ущерб от оскорбления смертью противника»[32].

Если Луиджи Гонзага посредством эмблемы угрожает противнику, то Джон Донн при помощи эмблематического изображения выражает свою христианскую любовь к друзьям: по свидетельству биографа Донна, Айзека Уолтона, «он заказал изображение тела Христова, распростертого на якоре, подобное тому, какое рисуют художники, когда хотят изобразить для нас Христа, распятого на кресте, с тем лишь отличием, что он прикреплен не к кресту, а к якорю (символу надежды)»; такие миниатюрные изображения Донн распорядился выгравировать на камнях и «оправить их в золото, и подобные камни он рассылал многим самым дорогим своим друзьям, чтобы они использовали их как печати или кольца и хранили их в память о нем [Донне] и о его любви к ним»[33].

Одно место из «Анналов царствования Елизаветы» Уильяма Кемдена показывает, что эмблема в эту эпоху включалась в систему личного поведения, в процессы принятия решений и совершения поступка. В одной из записей анналов, относящейся к началу 1587 г., Кемден опи-

сывает тяжелые сомнения королевы в момент, когда ей предстояло принять решение о казни Марии Стюарт. «Среди этих тревожных мыслей, державших королеву в беспокойстве и нерешительности, она предавалась одиночеству и то и дело сидела в унынии и молчании (sine vultu, sine voce) и часто, вздыхая, бормотала про себя: “Либо терпи [удары], любо наноси удар (Aut fer, aut feri)” и, не знаю из какой эмблемы, “Ne feriare, feri (Чтобы не терпеть [удары], наноси их)”»[34].

Мне не известна эмблема, в которой было бы такое inscriptio; но в высшей степени характерно, что Кэмден *считает* речение «Ne feriare, feri» эмблематическим — т. е. полагает, что королева *мыслит* эмблемой.

Книжная эмблема, несмотря на свою тиражируемость, также могла включаться в механизм «интимного» дружеского общения: показательны в этом смысле посвящения друзьям (но также и покровителям, патронам), предваряющие некоторые эмблемы (например, в книгах Самбука и Юния). Д. Расселл в этой связи говорит о тенденции превращать книгу эмблем в своего рода дружеский альбом — album amicorum[35].

Разновидностью личной, но в то же время постоянно тиражируемой эмблемы (или протоэмблемы) можно считать издательскую марку. Именно в ней нередко закрепляется некая визуальная конструкция, которая в дальнейшем переходит в книжную эмблему. Приведем два примера. Первый — знаменитый дельфин, обвившийся вокруг якоря; образ, известный по римским монетам и мозаикам императорского времени. Франческо Колонна в романе «Гипнеротомахия Полифила» (1499 г.) впервые, видимо, соединяет этот визуальный образ с подписью, также пришедшей из императорского Рима, — с поговоркой, которую, согласно Светонию, любил повторять император Август: «Образцовому полководцу, по его мнению, меньше всего пристало быть торопливым и опрометчивым. Поэтому он часто повторял изречения: “Спеши не торопясь”, “Осторожный полководец лучше безрассудного” и “Лучше сделать поудачней, чем затеять побыстрей”» (Жизнь двенадцати цезарей. Август. 25. Перевод М. Л. Гаспарова). Эту поговорку в общеизвестном латинском варианте «festina lente» (Август произносил ее по-гречески), обсуждает Авл Геллий в «Аттических ночах» (10:11), полагая, что Август таким образом «наставлял при ведении дел одновременно прилагать и быстроту старания (industriae celeritas), и медлительность тщательности (diligentiae tarditas), из каковых двух противоположностей возникает своевременность (maturitas)». Рассуждение Авла Геллия дословно повторяет Макробий в «Сатурналиях» (VI:8:9).

В романе Колонны герой созерцает некую плиту «с иысканной резьбой: круг, якорь, вокруг которого обвился дельфин»; греческая подпись к изображению гласит: «всегда спеши медленно»[36]. Дельфин — визуальный знак быстроты; якорь — медленности.

Издатель книги Колонны Альд Мануций в письме от 14 октября 1499 г. (год выхода «Гипнеротомахии...») напишет, что «дельфин и якорь всегда служили ему спутниками», а с 1502 г. будет использовать изображение дельфина, обвившегося вокруг якоря, в качестве своего типографского знака[37]. В 1531 г. эту визуальную конструкцию использует и Альчиато — в эмблеме, где этот образ получает совсем иной смысл, нежели в романе Колонны.

Второй пример — издательская марка Кристофера Плантена: на изображении — рука, протягивающаяся к земле из облаков, что-то расчерчивает циркулем; надпись гласит: «Labore et constantia (Трудом и постоянством)». Визуальный образ намекает на названии типографии Плантена — «У золотого циркуля», но вместе с тем развивает и мотив, известный уже по средневековой миниатюре: Бог изображается в виде геометра, который творит мир, измеряя его циркулем[38]. По гипотезе M. Sloane[39], именно эта эмблема могла подсказать Джону Донну знаменитую метафору циркуля в его «Прощании, запрещающем печаль» (характерно, что и у Донна циркуль связан с мотивом constantia — постоянства, firmness, требуемой поэтом от покидаемой им женщины). В 1613 г. этот образ, в сочетании с той же надписью, что и у Плантена, появляется в книге эмблем Габриэля Ролленхагена[40].

Эмблема и девиз

Введя понятие личной эмблемы, мы не можем не затронуть вопрос о соотношении эмблемы и девиза, который ведь и представляет собой своего рода личную эмблему. Девиз как соединение краткого текста и символического изображения, выражающее некую личную жизненную позицию, конечно, древнее эмблемы: культура девизов начинает интенсивно развиваться с середины XIV столетия[41]. Сходство девиза с эмблемой не вызывает сомнения; самые же очевидные отличия состоят в том, что, во-первых, «классическая» эмблема трехчастна, а классический же девиз — двухчастен (представляя собой «комбинацию motto и изображения»[42]), а во-вторых — девиз в доэмблематическую эпоху принадлежит быту, но никак не книжной культуре.

Впрочем, Торквато Тассо в «Диалоге о девизах» (опубл. в 1594), относя изобретение девизов (impresa) к глубокой древности, рассматривает как «impresa» фигуры, украшавшие корабли или оружие героев: таковы дракон на корме корабля некоего Амисодата Лисия, «imprese» на щитах семерых вождей в трагедии Эсхила (изображения человека с факелом, сфинкса, головы льва, химеры, гидры и т. п.)[43].

Уже двухчастный девиз, форма которого стала весьма популярной в XV веке, в эпоху книжной эмблематики мог дорабатываться до эм-

блемы, получая недостающий третий компонент — subscriptio, а порой и комментарий. Комментарии Иоахима Камерария к собственным эмблемам полны упоминаний о девизах, которые послужили ему материалом для эмблем. Так, эмблема с inscriptio «Раскалывает огромные мраморы»[44] восходит к девизу графа Николо Кампобассо, который изменой отомстил Карлу Смелому, предав его в битве при Нанси.

С рождением эмблемы оба термина — девиз и эмблема — оказываются в ходу, наделенные очень близкими значениями. Их четкое разграничение так и не было проведено, хотя некоторые теоретики пытались его осуществить. Одна из попыток такого разграничения принадлежит Пьеру Ле Муану. Девиз и эмблема различаются по двум критериям, которые можно условно определить как стилистический и социальный. На стилистическом уровне различие между девизом и эмблемой, как его формулирует Ле Муан, напоминает различие между высоким и средним (или даже низким) стилем речи: «Девиз в качестве своей материи имеет не более чем одну или две фигуры, причем они выбираются из самого прекрасного в природе и самого благородного в искусстве (parmy les plus belles de la Nature, et les plus nobles de l'Art). Он [девиз] не допускает ничего прихотливого и причудливого (rien de capricieux ny de bizarre), ничего, что оскорбляло бы глаз или ранило воображение. Человеческое тело, его части не могут в него войти; и его изысканность (delicatesse) столь велика, он столь щепетилен в своей сдержанности (sa retenue est si scrupuleuse), что не терпит ничего, что могло бы оставить в душе образ чего-то недостойного или дурного (une image ou malhonnette ou funeste). Эмблема не столь изысканна и не столь щепетильна: для нее подходят любые образы (figures); она не отличает природное от воображаемого, правильное от причудливого...».

И девизу, и эмблеме соответствует, по Ле Муану, свой особый круг предметов — как и стилям в риторике. О том, что эмблематика в пределе способна охватить весь мир, в эту пору писали и другие теоретики. «Nulla res est sub sole, quae materiam Emblemati dare non possit (Нет такой вещи под солнцем, которая не могла бы дать материал для эмблемы)», — утверждает Богуслав Бальбин в 1687 г.[45] Ле Муан осмысляет неразборчивую «всеохватность» эмблемы как признак, отличающий ее от девиза. Девиз — «высокое»; эмблема — всё что угодно. С риторической точки зрения логичным выглядит переход Ле Муана к их различению по социальной функции. В риторической и поэтологической традиции стили (да и некоторые жанры) были привязаны к определенным социальным мирам: так важный стиль, genus grave, в «Колесе Вергилия» связан с миром рыцарства, с придворно-куртуазной сферой (соответствующий локус — замок-двор, castrum)[46]. У Ле Муана девиз именно с этим миром и соотнесен: «Девиз, рожденный на войне, первым делом

относится к войску во время войны, и весь его дух, все его мысли, вся его слава — среди оружия; во времена мира он весь — в придворной жизни (elle est toute de la Cour); он входит во все сферы, во все зрелища, во все развлечения двора...».

Если цель девиза — «помогать» в войне и придворных развлечениях, то цель эмблемы, по Ле Муану, — учить: «она всецело принадлежит школе (il est tout de l'Ecole), и все ее функции (fonctions), все ее слова, все ее мысли — ученые (scolastiques)»[47].

Современный историк эмблематики, Жан-Марк Шатлен, свое различение эмблемы и девиза строит фактически вслед за Ле Муаном. Два базовых типа эмблематики — «моральная эмблема и героический девиз»: первая «преимущественно ученая, культивируемая юристами и медиками, получившими университетское образование; второй — преимущественно придворный..., сформировавшийся при дворе и в духе двора». С этим социальным различием связано и различие в типе выражаемого эмблемой и девизом смысла: если эмблема тяготеет к тому, чтобы «высказать некую истину общего порядка», то девиз всегда стремится «выразить некую индивидуальную мысль, провозгласить, как говорит П. Ле Муан, “некое великое намерение, некую прекрасную страсть или некое благородное чувство”... Первая образовывает нравы, второй выражает чувства»[48].

Трехчастной структурой обладает, как правило, именно эмблема; однако такое структурное различие не рассматривается как существенное ни теоретиками XVI–XVII вв., ни современными исследователями.

Главный вывод, который можно сделать из этого краткого отступления, сводится к мысли, с которой мы и начали: девиз выражает личную жизненную позицию, и потому естественная сфера существования для него — не книга, но личное пространство; та среда с ее вещами (декор дома, одежда, оружие, перстень, портрет и т. п.), где личность существует и выражает себя[49]. Эмблема как манифестация общезначимой истины существует прежде всего в общем, всем принадлежащем пространстве книги. Из этого базового различия вытекают два других: стилистическое (высокий стиль и выбор предметов в девизе обусловлен его включенностью в куртуазно-придворную среду и соответствующую стилистику; универсализм и стилистическая индифферентность эмблемы обусловлены ее принадлежностью культуре книжной дидактики, имеющей установку на обучение «всех», любого человека), но также и структурное (бытовое пространство, в котором существует девиз, обычно не допускало размещения обширных текстов, а потому девиз, как правило, обходился одним текстовым компонентом).

Это различие, разумеется, не исключало взаимосвязи — перетекания девиза в эмблему (о чем мы уже упоминали) и наоборот. Отвлека-

ясь от этих двух понятий, можно было бы говорить, в более общем плане, о перетекании определенных текстово-визуальных конструкций из бытового пространства в книжное, и наоборот — разумеется, с определенными изменениями: расширениями или редукциями. Многие эмблемы Камерария представляют собой девизы определенных людей, перенесенные из быта (с одежды, знамен, оружия и т. п.) в книжное пространство и расширенные до эмблем текстами самого Камерария (а именно, подписью и комментарием). И наоборот: девизы («words») на Королевской Постели, расшитой Марией Стюарт, изображения с надписями на потолке собора св. Михаила в Бамберге и подобные явления «декоративно-прикладного искусства» нередко представляют собой эмблемы, перенесенные из книжного в бытовое пространство и редуцированные до двух компонентов — изображения и короткой надписи.

Подобные редуцированные эмблемы, разумеется, далеко не всегда являются девизами, если принять за определяющий признак девиза установку на выражение личной позиции, «индивидуальной мысли», согласно формулировке Шатлена: «мысли» на потолке бамбергского собора, например, — конечно же, «всеобщие». Тем не менее, нам кажется важным, помимо различения «девиз — эмблема» (по признаку «смысл индивидуальный — всеобщий»), ввести еще и различение по признаку «существование в книге — существование в бытовом пространстве». Эти две пары различений соотносятся и даже совпадают, но лишь частично: в бытовом пространстве естественным образом существует девиз, но также порой и редуцированная эмблема.

Подведем промежуточный итог. Место, где эмблема может существовать полноценно, в развернутом виде — это, несомненно, книга. Но она может перетекать и во внекнижные пространства, будь то храм, жилая комната, городская площадь и т. п. Формулируя наш вывод на языке уже упомянутой нами риторической оппозиции «вещь — слово», мы можем сказать: эмблема принадлежит и словесному миру, и миру вещей; осознание этой двойственности поможет нам в определении ее сущности.

---

[1] Из обширной литературы об Альчиато и его эмблемах отметим: Andrea Alciato and the emblem tradition / edited by P. M. Daly. N. Y., 1989; *Heckscher W. S.* The Princeton Alciati Companion. N. Y.; Lnd, 1989; номер журнала «Emblematica», специально посвященный Альчиато (1995. Vol. 9. N 2); *Зеленин Д. А.* Мифологический бестиарий «Emblematum liber» Андреа Альциати // Риторика бестиарности: сб. статей. М.: Intrada, 2014. С. 154-164.

[2] Следует учитывать, что изображение могло заменяться словесным описанием. Ниже мы будем обсуждать такую возможность.

[3] *Plotke S.* Emblematik vor der Emblematik? Der frühe Buchdruck als Experimentierfeld der Text-Bild-Beziehungen / Zeitschrift für deutsche Philologie. Berlin, 2010. Bd 129, H. 1. S. 127–544.

[4] *Russell D.* Emblematic Structures in Renaissance French Culture. University of Toronto Press, 1995.

[5] К «традиции пословиц» возводит эмблему *V.-L. Saulnier* в работе: Proverbe et paradoxe du XV au XVI siècle. Un aspect majeur de l'antithèse: Moyen Age-Renaissance // Pensée humaniste et tradition chrétienne au XV et XVI siècle. P., 1950. P. 100.

[6] Считалось, что дикобраз мог и колоть своими иглами, и метать их: он, таким образом, мог победить и в ближнем, и в дальнем бою.

[7] Цит. по: *Saunders A.* The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity. Genève: Droz. P. 306. Имеется в виду эмблема типографии Альда Мануция: дельфин, обвившийся вокруг якоря.

[8] *Green H.* Shakespeare and the emblem writers. Lnd., 1870. P. 4.

[9] Цит. по: *Chatelain J.-M.* Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie (1531–1735). P.: Klincksieck, 1993. P. 17.

[10] A Dictionarie of the French and English Tongues, compiled by Randle *Cotgrave.* Lnd., 1611.

[11] *Chatelain J.-M.* Op. cit. P. 23.

[12] Ibid. P. 73.

[13] *Érasme de Rotterdam.* Les adages / Sous la direction de J.-Ch. Saladin. In 5 Vol. P.: Les Belles Lettres, 2013. Vol. 1. P. 42-43.

[14] См.: Russell D. Op. cit. P. 194.

[15] *Chatelain J.-M.* Op. cit. P. 45.

[16] *Gomberville M. Le Roy de.* La doctrine des moeurs tirée de la philosophie des stoïques: représentée en cent tableaux et expliquée en cent discours pour l'instruction de la jeunesse. P., 1646. (P. 4).

[17] Так озаглавлен один из разделов в собрании Буассьера: *Boissiere,* Monsieur de. Les Devises. P., 1654.

[18] См.: *Russell D.* Op. cit. P. 201–206.

[19] См. об их полемике: *Стаф И. К.* Цветы риторики и прекрасные литеры. Французская литература позднего Средневековья и раннего Возрождения. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 171–181.

[20] *Russell D.* Op. cit. P. 129. О свойстве пальмы, которые обыгрываются в этой эмблеме, см. в нашей книге эмблему N 62 и комментарий к ней.

[21] *Corrozet, Gilles.* Hecatomgraphie. C'est à dire les descriptions de cent figures et hystoires, contenants plusieurs appophthegmes, proverbes, sentences et dictz tant des anciens, que des modernes. Paris: Denys Ianot, 1540. P. A 3v.

[22] *Montenay G. de.* Emblemes, ou devises chrestiennes. Lyon. 1571. P. A 4r.

[23] *Russell D.* Op. cit. P. 212-213.

[24] *Paradin Cl.* Quadrins historiques de la Bible. Lyon, 1553. P. A 5r.

[25] *Russell D.* Op. cit. P. 137.

[26] Цит. по: *Green H.* Op. cit. P. 123-124.

[27] См.: *Dressendörfer W.* Der «Himmelsgarten» von St. Michael zu Bamberg. 2 Aufl. Bamberg: Kunstschätze Verlag, 2009.

[28] *Hofmann A.* Sakrale Emblematik in St. Michael zu Bamberg: «Lavabo hortum meum» — «Ich werde meinem Garten begiessen». Wiesbaden: Harrassowitz, 2001. S. 34

[29] *Paradin Cl.* Les devises heroïques. 4-e (?) ed. Anvers, 1562. Fol. 165.

[30] *Russell D.* Op. cit. P. 192

[31] *Camerarius, Joachim jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camerario. [Norimberg], 1604. N 89.

[32] *Giovio P.* Dialogo dell'imprese. Lyon, 1574. P. 122.

[33] *Walton I.* The lives of John Donne, Sir Henry Wotton, Richard Hooker, George Herbert and Robert Sanderson. Lnd, 1927. P. 63. Ценные наблюдения над эмблематичностью мышления Донна см. в диссертации: *Sloane M. C.* Image and Emblem in John Donne's Poetry. University of Miami, 1971. О преобразовании «эмблемы в слове метафизической поэзии» — а именно, в произведениях Джона Донна и Джорджа Герберта см. статью О. И. Половинкиной, где показано, как «Донн доводит элементы эмблематического образа до логического конца, развивая его в метафору-кончетто, а Герберт создает на основе условного образа эмблему нового типа». — *Половинкина О.* Эмблема против кончетто: Герберт против Донна // Вопросы литературы. 2006. № 5. С. 226.

[34] *Camden W.* Annales Rerum Gestarum Angliae et Hiberniae Regnante Elizabetha (1615 and 1625) with the annota-tions of Sir Francis Bacon / A hypertext critical edition by D. F. Sutton. The University of California, Irvine, Posted March 27, 2000, Revised February 1, 2001. http://www.philological.bham.ac.uk/camden/1587e.html#examples

[35] *Russell D.* Op. cit. P. 84–85.

[36] *[Colonna F.].* Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, 1499. P. 69.

[37] Об истории этой «эмблемы» см.: *Ariani M., Gabriele M. Commento* // Colonna F. Hypnerotomachia Poliphili. 2 Vol. Milano: Adelphi, 2006. Vol. 2. P. 615-616.

[38] Французская «морализованная Библия», 1220-1230. Австрийская национальная библиотека, Вена (Codex Vindobonensis, 2554).

[39] *Sloane M. C.* Op. cit. P. 6.

[40] *Rollenhagen G.* Selectorum emblematum centuria secunda. Ultraiecti ex officina Crispiani Passaei, 1613. N 9.

[41] *Russell D.* Op. cit. P. 62.

[42] *Spica A.-E.* Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les génres (1580-1700). P.: Champion, 1996. P. 29.

[43] *Tasso T*. Il Conte overo de l'Imprese // электронный ресурс: http://ww2.bibliotecaitaliana.it/
xtf/view?docId=bibit000908/bibit000908.xml&doc.view=print&chunk.id=0&toc.depth=1&toc.id=0

[44] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. Norimberg, 1590. N 22.

[45] Цит. по: *Schöne A.* Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. 3 Aufl. München, 1993. S. 19.

[46] См.: *Махов А. Е.* Стиль. Теория трех стилей в античности и Средневековье // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: ИНИОН РАН — Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 417–418.

[47] *Le Moyne P.* De l'Art des Devises. P., 1666. P. 220-223.

[48] *Chatelain J.-M.* Les incertitudes de l'obscurité relative: l'emblème moral ou la devise heroique // *Chatelain J.-M.* Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie (1531-1735). P.: Klincksieck, 1993. P. 41, 52.

[49] Многочисленные сборники девизов, существовавшие в книжной форме, можно рассматривать как собрания своего рода «цитат из быта».

ГЛАВА II.
СТРУКТУРА И СУЩНОСТЬ ЭМБЛЕМЫ



Современные теории эмблемы: проблема эмблематического изображения

В эмблемоведении можно выделить два наиболее авторитетных и в то же время принципиально различных понимания сути эмблемы. Итало-английский искусствовед и литературовед Марио Прац видел эту суть в кончетто — остроумном, сближающем разнородные предметы высказывании, которое подкрепляется изображением. Так понимаемая эмблема родственна эпиграмме, однако соотношение визуального и словесного в них обратное: в эмблеме «слова» (кончетто) иллюстрируются «вещами» (визуально изображенными), а в эпиграмме «вещи» (не имеющие визуального изображения) иллюстрируются «словами» (т. е. самими кончетто). «Эмблемы, таким образом, — это вещи (изображения предметов), которыми иллюстрируется кончетто; эпиграммы — это слова (кончетто), которыми иллюстрируются предметы (такие как произведение искусства, вотивное подношение, гробница). Они дополняют друг друга, так что многие эпиграммы в “Греческой антологии”, написанные к статуям, являются эмблемами во всем, кроме названия»[1].

Другое понимание эмблемы предлагает немецкий специалист по культуре барокко Альбрехт Шёне. По его мнению, изображение — не средство иллюстрирования текста, но предмет толкования, которое и осуществляется посредством текста. Эмблематическая pictura, согласно Шёне, «репрезентирует совершенно непосредственно, нагляд-

ным образом, то, что затем толкуется в subscriptio (...). Именно в этой мере всякая эмблема представляет собой вклад в прояснение, объяснение и истолкование реальности»[2]. Итак, pictura в эмблеме изображает некую «вещь», которая подлежит толкованию в inscriptio и (в еще большей мере) в subscriptio.

Прац акцентирует в эмблеме ее словесную составляющую (эпиграмму и заключенное в ней кончетто, опять же словесное), фактически сводя роль pictura к «пассивной» иллюстрации. Шёне, напротив, трактует pictura как отправной пункт для текста, который эту pictura толкует и который без нее вообще не мог бы возникнуть.

Понимание эмблемы как герменевтического инструмента, как орудия толкования имеет очень серьезную основу и в истории эмблематики, в которой некоторые современные исследователи усматривают продолжение «средневековой аллегорики»[3], и в старых определениях эмблемы, где отмечается наличие в эмблеме функции толкования. Так, Юстус-Георг Шоттель определяет в 1663 г. эмблему следующим образом: она представляет собой «символ, то есть образ в сочетании с толкующим его речением и со стихотворным комментарием (ein Sinnbild / das ist ein Bild / samt dessen Deut-Spruche und auslegenden Versen)»[4]. С другой стороны, несомненно и существование чисто «эпиграмматических» эмблем, где текст как бы сосредоточен в себе и не направлен на толкование pictura, которая в самом деле фигурирует лишь в качестве пассивной иллюстрации, по сути своей факультативной.

В последние десятилетия исследователи явно предпочитают говорить не о едином определении эмблемы, но скорее о ее разновидностях. Так, Жан-Марк Шатлен обращает внимание на изначальную гетерогенность эмблематики, обусловленную различием ее источников. Он считает необходимым разграничить «два типа источников эмблемы»: первый тип способствовал изобретению «фигуры или “тела” эмблемы (к этому типу источников относятся памятники, в которых важную роль играет визуальный компонент: «Иероглифика» Гораполлона, «Гипнеротомахия Полифила» Франческо Колонны, позднее — «Иконология» Рипы); второй тип обращен к изобретению текста, или «души» эмблемы (сюда относятся античные антологии эпиграмм, всевозможные собрания максим и афоризмов и т. п.)[5]. Соответственно, можно выделить эмблемы в которых «изобретение» автора направлено в большей мере на словесный, чем на визуальный компонент, и наоборот.

Так или иначе, сущность эмблемы следует искать в определенном соотношении (или в целом наборе соотношений?) ее компонентов. Это соотношение следует понимать как некую историко-культурную данность. Именно поэтому, не навязывая эмблеме некое готовое определение, мы хотели бы попытаться понять ее изнутри той культурной ситу-

ации, в которой она возникла. Это значит, что нам следует осмыслить эмблему как определенный этап в истории взаимоотношений слова и образа, а также «мира слов» и «мира вещей»; она возникает в определенный момент этой истории, воплощая в себе союз (а в некотором смысле — перемирие в их борьбе) слова и образа, слова и вещи. Этот союз нашел в теории эмблемы парадигму метафорических определений, которую мы и попытаемся реконструировать.

Прежде чем обратиться к истории отношений слова и образа, бросим еще один взгляд на структуру эмблемы. О трехчастной форме классической emblema triplex мы уже писали выше. Эта структура может, конечно, варьироваться. Усложняться, когда к двум текстовым компонентам прибавляется еще и комментарий, порой во много раз превосходящий по объему надпись и подпись вместе взятые. Или же упрощаться, когда из структуры эмблемы удаляется надпись (ее нет, например, в эмблемах Ла Перьера) или подпись (эмблемы, перенесенные в бытовое пространство — в декор дома, храма и т. п., — чаще всего лишаются этого компонента).

Самый интересный случай, однако, представляют эмблемы, в которых редуцирован визуальный компонент — pictura. Без гравюр вышла в первом издании книга Ла Перьера «Le theatre des bons engins». Объяснение можно, конечно, найти в том, что книга была первым французским опытом в новом жанре. Но и позже некоторые авторы словно бы забывают дать pictura к тем или иным эмблемам: так, в «Пегме» Пьера Кусто 95 эмблем даны с pictura, а 27 — без нее. Можно говорить и о случаях, когда pictura заменена словесным описанием: pictura подразумевается и присутствует в книге, однако не в изображении, а в словесной передаче. Таков, по сути дела, диалог Джордано Бруно «О героическом энтузиазме» (опубликованный в Лондоне в 1585 г.), который F. A. Yates определил как «неиллюстрированную книгу эмблем»[6]. Исследователь описывает структуру книги Бруно следующим образом: «Диалог “О героическом энтузиазме” разделен на секции. Каждая секция обычно состоит: из эмблемы или девиза, которые описаны словесно, и это описание заменяет обычную для книги эмблем иллюстрацию; из стихотворения, чаще всего в форме сонета, в котором визуальные формы эмблемы представлены как поэтическое кончетто; и, наконец, из разъяснения или комментария, в котором раскрыт духовный или философский смысл образности, представленной и в эмблеме, и в стихотворении»[7]. Так, в разделе VII первого диалога второй части произведения Бруно сначала словесно описаны две звезды в форме двух глаз, испускающих лучи, с девизом «Mors et vita»; затем следует петраркистский любовный сонет и «духовное» толкование образов (свет глаз — Божественный свет, и т. д.).

Итак, Бруно обходится без pictura, успешно заменяя его словесным описанием. Возникает вопрос: обязательно ли визуальный образ в эмблеме должен быть передан визуальными же средствами? И перестает ли эмблема быть эмблемой, если из нее исчезает pictura?

Но что такое — «образ», о котором говорят многие теоретики эмблемы; например, Френсис Бэкон, утверждавший, что «эмблема сводит интеллектуальные понятия к чувственным образам»[8]? Сущность и статус образа в эмблеме останутся непонятны, если мы не бросим взгляд на само соотношение в европейской культуре двух то ли взаимодополняющих, то ли противоборствующих начал, — слова и образа.

Слово и образ: из истории их отношений

«В начале было Слово». Эта иудеохристианская мудрость в значительной степени определила логоцентрический характер европейской культуры, в которой, казалось бы, все «начало быть» через Слово, тождественное Богу. Другую линию — выдвижения на первый план зрения и образа (а не слова!) — в известной мере развивала античная традиция. Для Аристотеля зрение — высшее из чувств человека, а образ наделен чрезвычайной когнитивной ценностью: «мыслящее мыслит формы в образах (phantasmata)»[9].

Мысль о примате зрения над прочими органами чувств выражена и в «Поэтическом искусстве» Горация:

> то, что дошло через слух, всегда волнует слабее,
> Нежели то, что зорким глазам предстает необманно
> И достигает души без помощи слов посторонних[10].

«Через слух» доходят слова; но гораздо сильнее воздействует, «волнует» («inritare», «раздражать» у Горация) то, что доходит через зрение — образы, конечно. Речь идет об их чувственном воздействии, которое сильнее, чем воздействие словесное. Но могут ли зрительные образы иметь приоритет в интеллектуальном плане — в процессе познания? Такую возможность не исключают средневековые авторы, размышлявшие над проблемой соотношения зрительного и словесного. Во вступлении к своему «Бестиарию любви» Ришар де Фурниваль развивает теорию «двух путей», ведущих к интеллекту: чтобы удовлетворить стремление человека к познанию, Бог наделил его способностью памяти; «дом памяти (le maison Memoire)» имеет два входа (portes) — зрение и слух, которым соответствуют изображение (painture) и слово (parole).

Казалось бы, Фурниваль утверждает здесь равенство образа и слова. Однако немного ниже, говоря о необходимости иллюстраций к сво-

ей книге, он объясняет эту необходимость тем, что «природа зверей и птиц такова, что они легче постигаются будучи нарисованными, чем описанными словами (miex sont connisans paintes que dites)»[11]. Как видим, и в познавательном смысле образ ставится выше слова — по крайней мере, применительно к «зверям и птицам» (жаль лишь, что Фурниваль не объясняет, почему).

Фурнивалевская теория «двух путей», ведущих к памяти, воспроизводится, порой в очень похожих выражениях, и авторами эмблематической эпохи. Один из «протоэмблематистов» — лионец Пьер Сала, который в начале XVI века подготовил манускрипт из двенадцати «enigmas» для дамы, ставшей потом его супругой, в предисловии мотивирует соединение слова и образа тем, что «изображение и слово <...> — два пути, по которым можно войти в дом памяти (peincture et parolle <...> sont les deux chemins par ou lon peult entrer dedans la meson de memoyre...)»[12].

Спустя почти полтора века сходная формулировка появляется у немецкого теоретика эмблемы — Георга Филиппа Харсдёрфера. Эмблемы (Sinnbilder), по его мнению, служат для того, чтобы «могущественно овладеть посредством изображения (Gemäld) — зрением, посредством надписи — слухом, а посредством того и другого <...> разумом и памятью»[13].

Идея «двух путей», ведущих к интеллекту, становится в эпоху эмблем общим местом. И мысль о гносеологическом превосходстве образа над словом, очень робко высказанная Фурнивалем, звучит в эту эпоху гораздо яснее. Тезис «в начале было Слово» теряет свою непреложность, поскольку эмблематистам и теоретикам символа Бог представляется создателем в первую очередь символических образов, и лишь во вторую — словесного языка. Характерно в этом смысле предисловие Фрэнсиса Куорлза к его «Божественным и моральным эмблемам» (1635): «Эмблема — это молчащая притча (silent Parable). Не нужно удерживать внимательный глаз от того, чтобы видеть в этих Типах (Types) аллюзии на нашего благословенного Спасителя. В Священном писании он порой назван Сеятелем; порой — Рыбаком; порой — Врачом (Physician). И почему бы не представить его таким не только слуху, но и глазу? Еще до уяснения букв (knowledge of Letters) Бог открыл себя в иероглифике. И в самом деле, что такое небеса, земля, да и вообще всякое творение, если не иероглифы и эмблемы Его славы?»[14].

Вещи мира — «иероглифы и эмблемы» Бога, подлинные слова его подлинного языка. Сама по себе эта идея не нова: она восходит к средневековому учению о significatio rerum, которое нам еще предстоит обсудить. Однако появляется здесь и новое. Понятие «вещь» (res античной риторики и средневековой герменевтики) замещается такими поняти-

ями, как «образ (imago, image)», «символ», «эмблема»; подчеркивается тем самым «зрительный» статус этого внесловесного, вещного языка (что не подчеркивалось в средневековой «герменевтике вещей»).

Но что самое любопытное: образы (у Куорлза «иероглифы», «эмблемы») сравниваются со словами по критерию древности, и образам отдается явное предпочтение. Они древнее, а значит — «в начале был образ», а не слово.

Этот поворот от слова к образу (который проявляется, конечно, не только у Куорлза, но в и в многочисленных трактатах XVI–XVII вв., посвященных «символам», «эмблемам», «образам» и т. п.) имеет глубокие причины. Гуманистический поворот к «символизму» «вызван чувством острого кризиса языка», как справедливо отмечает Анн-Элизабет Спика[15]. Суть этого кризиса в том, что в слове все сильнее ощущалось его конвенциональность[16]: слова — пустые, ничтожные оболочки смыслов, их «симулякры». По мнению исследователей (Д. Расселл, Спика), кризис восходит с средневековому номинализму, «разорвавшему связь между словом, вещью и понятием»[17].

Представление о конвенциональности слов ясно передано и в одном из ключевых поэтических произведений Средневековья — «Романе о Розе». Влюбленный здесь упрекает Мудрость (Raison) за то, что она в своем монологе употребила грубое слово — «coilles» (тестикулы). Мудрость в ответ формулирует идею относительности звуковой оболочки слов, выбор которой зависит лишь от ее, Мудрости, воли: ведь Бог «создал вещи, но не создал слова... Он пожелал, чтобы я нашла им имена по своему усмотрению (a mon plaisir)». «И если бы тогда, когда я давала имена вещам,... я назвала бы тестикулы словом “реликвии”, а реликвии — словом “тестикулы” (coilles reliques apelasse / et reliques coilles nommasse), ты бы мне сказал, что “реликвии” — слово безобразное и низкое (laid et vilain)»[18].

Сходное отношение к словам проявляется и в эпоху эмблем. Приведем лишь один пример. Монтень, казалось бы, воспроизводя риторическую дихотомию «слово — вещь», снабжает ее уточнением, которое не делали античные риторы. Имя вещи не имеет к самой вещи никакого отношения: «Существует имя и вещь (le nom et la chose): имя — это слово, ко-торое указывает на вещь и обозначает ее (une voiz qui remarque et signifie la chose); имя — это и не часть вещи, и не часть ее сущности (la substance), но нечто постороннее, что присоединено к вещи и находится вне ее (une piece estrangere joincte à la chose et hors d’elle)»[19].

Итак, слово — пустой знак, «посторонний» (estrangere, как выражается Монтень) той вещи, которую он обозначает. Но если словесный язык пользуется лишь такими пустыми знаками, то должен быть более совершенный язык, в знаках которого смысл пребывает как бы «у себя дома».

Эмблематика, собственно, и формируется на пути поиска такого, более совершенного языка. Этот язык должен преодолеть разрыв между словом и вещью. Вещь должна присутствовать в слове — но достичь этого можно было лишь одним способом: использовать в качестве «слова» образ. Гуманисты ищут язык, на котором можно было бы говорить и писать посредством образов. Теоретическую базу для такого возвышения образа над словом дал античный, а затем и ренессансный неоплатонизм. Приведем в этой связи два авторитетных мнения.

«Именно платоники заставили почувствовать неадекватность “дискурсивной речи” для передачи опыта прямого восприятия истины и “невыразимой” интенсивности мистического виденья. Именно они, таким образом, стимулировали поиск альтернатив языку в зрительных и слуховых символах, которые могли по крайней мере предложить некое подобие этого непосредственного опыта, — подобие, которое язык никак не мог предоставить» (Эрнст Гомбрих)[20].

«Основываясь на традиции, которая в конечном итоге восходит к описанию красоты в “Федре” Платона, ренессансные неоплатоники возвысили зрение над прочими чувствами; они восприняли недоверие Платона к письменному языку, проигнорировав такое же недоверчивое отношение Платона к визуальным знакам...» (Дэниэл Расселл)[21].

Образец такого языка — идеал, к которому стоило стремиться, — был найден в «Иероглифике», трактате о языке древних египтян, написанном эллинистическим автором Гораполлоном (Horapollo Niliacus). Этот трактат, случайно обнаруженный в 1419 г. (флорентийский священник и путешественник Кристофоро Буондельмонти купил его на острове Андрос), стал одним из самых авторитетных, цитируемых и толкуемых текстов в эмблематическом кругу. Из гуманистических вариаций на египетские темы особенно популярным стала «Иероглифика» Джованни Пьерио Валериано Больцани (1556, расширенное издание — 1626), представляющая собой опыт комментариев на «священные письмена египтян и других народов».

Гораполлон полагал, что египтяне обозначали понятия посредством вещей — собственно, изображений вещей: змея обозначала время; пеликан — дурака, и т. п. Такое истолкование египетского письма было неверным, но удивительно подходящим для данного момента. Оно показывало, что древнейший (и, как предполагалось, священный) язык человечества был языком не «пустых» слов и букв, но исполненных смысла Божественных образов. Такой язык описывает природу лучше, чем словесный. Неизвестный французский переводчик Гораполлона, в 1529 г. делавший эту работу для Луизы Савойской, матери Франциска I, отмечает в своем предисловии данное достоинство: «Египетские жрецы записывали свои тайны без букв (sans lettres), посредством фигур

животных и других вещей...»; Гораполлон описал в своей книге «природу многих животных лучше, чем любая иная книга, какую я только мог найти»[22]. Отметим попутно, что мысль о превосходстве «фигур» над словами при передаче «природ» животных задолго до переводчика «Иероглифики» была высказана Ришаром де Фурнивалем.

«Те, кто познакомятся с этой книгой, смогут описывать посредством фигур, в мраморе и на коврах (en marbre et tapisserie), деяния короля»[23]. Этому замечанию переводчика «Иероглифики» никак нельзя отказать в проницательности: здесь он указывает не просто на прикладную функцию гораполлоновых «фигур» (влившихся позднее в эмблематику), но на возможность использовать их как код, позволяющий конструировать визуальные высказывания на разные темы: «природы» животных дают язык, на котором можно «говорить», например, о королевских деяниях.

В том же 1529 г. языком иероглифов восхищается французский издатель, книжник и гуманист Жоффруа Тори (Tory). В книге «Цветущий луг» («Champfleury») он рассуждает о «письме, совершаемом образами (escripture faicte par Images)», «изобретенном египтянами, которые посредством него описывали все свои церемонии, чтобы простонародье и люди невежественные не могли понять и легко узнать их тайны и мистерии. Эти письмена по-гречески назывались “иероглифика”, то есть “священные письмена”, которые может понять лишь великий философ, тот, кто способен познать смысл и достоинство природных вещей (la raison et vertus des choses naturelles). Когда они [египтяне] хотели обозначить год, они изображали ... дракона, который кусает себя за хвост. Чтобы обозначить щедрость, они рисовали открытую правую ладонь, а для скупости — ладонь закрытую. И тысячу других подобных вещей они передавали посредством образов (par Images)...»[24].

Тори, однако, в отличие от большинства «теоретиков образа», не разделяет принципиально язык букв и язык фигур. Напротив, он пытается доказать, что в буквах латинского алфавита содержатся образы; что, по сути своей, они являются иероглифами. Как пишет Жан-Марк Шатлен, Тори «в очертаниях прописных латинских букв нашел символический образ вещей, прежде всего моральных реалий»[25]. Так, в «ветках» буквы «Y» Тори усматривает дуальность порока и добродетели, и т. п. Любопытно, что много позже такую же семантизацию формы буквы «Y» производит в своей «Иконологии» Чезаре Рипа. Аллегория «Свободы воли» («Libero arbitrio») — юноша, который держит в руке скипетр с буквой «Y», прикрепленной не его верхушке. Объяснение гласит: «Греческая буква Y прикреплена к скипетру, чтобы обозначить (dinotare) речение знаменитого философа Пифагора, который при помощи ее [этой буквы] показал, что человеческая жизнь имеет два пути,

как указанная буква разделена на две ветви...» (далее идет рассуждение о путях добродетели и порока)[26].

Как видим, гуманистическая «герменевтика» не ограничивалась толкованием собственно египетских иероглифов, но стремилась обнаружить свойства иероглифа и в буквах других языков.

Иные теоретики, затрагивавшие проблему иероглифов, развивали скорее мысль о принципиальном различии двух языков — буквенного и образного. Так, Торквато Тассо в «Диалоге о девизах» утверждает, что в Египте «использовали две разновидности букв — одну священную (sacra), а другую — народную (popolare). Народные буквы были сходны с еврейскими или халдейскими... Священные же представляли собой фигуры вещей естественных или искусственных, наделенные скрытым и мистическим значением (figure di cose naturali o artificiali con occulto e misterioso significato)»[27].

Итак, в эволюции идеи о превосходстве образа над словом появляется новый аргумент. Прежний «горацианский» аргумент — состоящий в том, что зрительный образ сильнее воздействует, чем слово, — тоже сохраняет свою эффективность: он фактически воспроизводится Фрэнсисом Бэконом (в продолжении вышеприведенного определения функции эмблемы, сводящей «интеллектуальные понятия к чувственным образам»), когда Бэкон говорит, вторя Горацию: «то, что чувственно [в данном контексте речь идет о зрительном — А. М.], сильнее поражает память и легче запечатлевается, чем то, что принадлежит интеллекту»[28].

Новый аргумент, конечно, сильней: он, по сути, меняет онтологический статус образа, который теперь рассматривается как творение Бога и «буква» его первоначального языка. Это означает, что образ получает статус знака идеи — и знака не конвенционального и «пустого», как слово, но истинного, предустановленного, реально наполненного этой идеей.

Эта «апология образа» в своей апелляции к Божественному авторитету сходна с предшествовавшей ей «апологией поэзии»: если для ранних гуманистов вроде Альбертино Муссато, Петрарки и Боккаччо поэзия была «учреждена Богом» и вообще сошла с небес, где и находится ее истинное обиталище[29], то теперь нечто подобное утверждается об образах. Следует, однако, отметить существенное различие в социальной базе этих двух «апологий»: защитой поэзии занимались отдельные светские гуманисты; в «апологии образа» огромную роль сыграла Контрреформация и Трентский собор, который и произвел, по словам А.-Э. Спика, «коперниканскую революцию в статусе образа»[30]. Один из деятелей Трентского собора и едва ли не главный создатель «трентской эстетики», кардинал Габриэле Палеотти, в трактате «О священных

и светских образах» («De Imaginibus Sacris et profanis», 1584) приводит ряд аргументов в защиту высокого статуса образа. Язык образов един для всех народов; создание образов — высшая привилегия, которую Провидение дало человеку: «человек может собственной рукой и благодаря своему умению подражать творениям, исполненным наивысшей рукой самого Бога». А что же словесный язык? Палеотти обращает наше внимание на то, что Господь ни на скинии, ни на ветхозаветном храме не повелел делать никаких надписей[31].

В чем достоинства этого образного языка, так возносящие его над языком словесным? Впечатляющую формулировку этих достоинств мы обнаруживаем в речи миланского учителя риторики и монаха ордена варнавитов Кристофоро Джарды (Giarda). На значение этой речи для истории искусства и в целом для европейской «философии символизма» указал Эрнст Гомбрих, опубликовавший фрагменты из нее. Произнесенная по случаю открытия в Милане библиотеки варнавитского ордена, которую украшали аллегорические изображения Свободных Искусств, речь Джарды представляет собой хвалу подобным «символическим образам (icones symbolicae)», т. е. персонификациям наук, искусств, добродетелей и т. п.

До изобретения этих образов «науки и искусства пребывали в человеческих собраниях чужаками и как бы странниками (hospites, et quasi peregrinae). Никто не знал их в лицо (facie), и лишь немногие знали их по имени» — но имя их, «лишь только названное, тут же исчезало как тень. И никто, кроме эрудитов, не смог бы сохранить [в своей памяти] представление о них [т. е. о науках и искусствах]», если бы символические образы «не выражали их возвышеннейшую природу для зрения и не запечатлевали ее во всех душах...». Прочие способы изложения истины требуют острой способности понимания; «символические же образы сами спешат навстречу созерцающим (occurunt ipsae contemplantibus), сами входят в глаза смотрящим (oculis intuentium), через глаза проникают в душу, заявляют о своей сущности (declarant, quae nam sint) еще до того, как их подвергнут исследованию...». Тут же звучит и еще более смелое утверждение: наш «разум, в его угнетенном состоянии [т. е. в земной жизни, в темнице тела — А. М.], вообще не может постичь то, что не обладает подобием тела (nihil intelligi mente sic depressa, quod non habeat corporis similitudinem)». Иначе говоря: всё, что не облечено в «подобие телесности», т. е. не изображено в «символических образах», остается умонепостигаемым.

Одетые в визуальные образы, «добродетели и науки» не только легче познаются, но и должны вызывать любовь к себе: «Если они, как и другие вещи, были бы распознаны глазами, то вызвали бы такую удивительную любовь во всех сердцах, что все люди, презрев сладострастие,

властолюбие, жажду богатства, собрались бы вместе, чтобы практиковаться в них [т е. в добродетелях и науках]»[32].

Итак, дружественная нам телесность, чувственная наглядность, позволяющая нам «узнавать в лицо» даже отвлеченные понятия и любить их, — вот то, что, по Джарде, позволяет поставить образы выше слов.

Но образное познание имеет и еще одно преимущество — мгновенность и единовременность. Мгновенное постижение истины посредством образа противопоставляется пониманию, достигаемому посредством долгого утомительного следования за дискурсивным развертыванием мысли. Такое противопоставление ренессансные неоплатоники могли найти в «Эннеадах» Плотина (на его влияние указывают Э. Гомбрих, Д. Расселл и др. исследователи) — а именно, в том месте, где он пишет о египетских иероглифах: «Каждый такой иероглиф уже и сам по себе может быть принимаем за образчик знания и мудрости египетских жрецов, но знание и мудрость особого рода, так как тут предмет предстает созерцанию сразу в целостном синтезе всех своих очертаний, не требуя для своего представления ни размышления, ни усилия воли»[33].

Марсилио Фичино подхватывает эту идею в знаменитом пассаже, который, по мнению Гомбриха, содержит «одно из основных положений ренессансного эмблематического искусства»[34]: «Твое размышление о времени сложно и подвижно (multiplex et mobilis), когда ты говоришь, что время быстро и что оно своим возвратным движением начало связывает с концом, и что оно учит мудрости, и что оно приносит и уносит вещи. Египтянин же все это рассуждение заключает в один неподвижный образ (firma figura), рисуя крылатую змею, которая держит хвост во рту...»[35].

Размышление (excogitatio) противопоставлено тут образу (figura) не только как подвижное, преходящее (mobilis) — неподвижному, устойчивому, твердому (firma); но и как сложное (multiplex) — единому (una), а значит, и постигаемому сразу.

Атанасий Кирхер, развивая понимание иероглифов как мгновенно постигаемых образов, передает эту мгновенность выражением «uno intuitu»: иероглифы — «это гораздо более совершенное письмо [чем буквенное], более возвышенное, более близкое к абстракциям; оно посредством искусного нанизывания символов или чего-то подобного разом (uno intuitu — буквально: “одним взглядом”) предлагает уму мудреца некое сложное суждение, высокие понятия или же величайшую тайну, скрытую в лоне природы или Божества»[36].

Мотив мгновенной постигаемости зрительного образа (в противовес длительно развертываемому рассуждению) переносится в теорию девиза и эмблемы. Буассьер говорит, что девиз «долгие уроки препо-

дает в один момент (en un moment)»[37]; сходным образом рассуждает Ле Муан: «в девизе есть нечто от тех универсальных образов, что открываются высшим Разумам (Esprits superieurs), которые представляют в один момент и посредством простого и обособленного (degagé) понятия то, что наше разумение может представить лишь в последовательности, посредством длинного ряда выражений, которые формулируются одно за другим...»[38].

Более мягкий вариант апологии образа состоял не в возвышении образа над словом и словесными практиками (будь то поэзия, теология философия), но в приравнивании его к ним. Такой тип апологии образа мы находим у Кл.-Ф. Менестрье. В трактате «Искусство эмблем», в разделе «Об ученой живописи в целом» читаем: «Живопись с давних времен является школой мудрецов (l'Ecole des sages)... Это немой оратор (une parleuse muette), который объясняется не говоря ни слова; красноречие показа (une eloquence de montre), которое завоевывает сердце посредством глаз. Философия Платона, которая считалась божественной в век Мудрецов, создавала образы для умов (a fait des images pour les esprits), постигая Идеи, которые являются великими образцами для всех свойств... Живопись не только подражание природе: она служит для изъяснения самых редких знаний... Из этого удивительного искусства вышли эмблемы, девизы, загадки (les Enigmes), вензели (les chiffres), блазоны, оттиски медалей и монет, составляющие часть изящной словесности (qui sont une partie des belleslettres). Сама поэзия и красноречие — произведения ученой живописи (La Poésie même et l'éloquence sont des peintures savantes)...»[39].

Рассуждение Менестрье показывает, сколь высокий статус получает в эту эпоху зрительный образ (художник фактически сопоставлен с Платоном, также «создававшим образы»; живопись сближается с философией); но показывает оно и то, что «апология образов» могла направляться не на уничижение слова, но на союз с ним. Поэзия — в своем роде «живопись»; даже философия говорит языком «образов» — но все это не значит, что словесная поэзия и философия больше не нужны. Менестрье возводит визуальный образ в столь высокий статус лишь для того, чтобы стала возможной его полноценное — на равных правах — сосуществование со словом. Это и видно из следующего рассуждения об эмблеме: «Если живопись — это немая поэзия, а поэзия — говорящая живопись, то эмблема, которая обладает красотами обеих, заслуживает также эти два имени»[40], — т. е. может называться и поэзией, и живописью.

Мысль о равноценности «буквы» и образа («фигуры») прослеживается и в вышецитированном диалоге Тассо. По поводу первоязыка человечества здесь говорится: «первые буквы были написаны не на

каменных или металлических скрижалях, не на колоннах и не на пирамидах, не на гермах или сфинксах или на каком-либо ином материальном изделии, но в человеческой душе (ne l'anima de gli uomini), которая с небес принесла с собой знаки и как бы буквы и фигуры всех вещей». Разум, и Божественный и человеческий, одновременно «художник и писатель (il pittore e lo scrittore)»[41]. «Буквы» и «фигуры» в этом рассуждении уравнены, как уравнены две способности разума — создавать живописные образы и словесную поэзию.

Для теории поэзии эта апология образа имела принципиальное значение, которое состояло не только в том, что живопись, создающая образы, оказалась приравненной к поэзии. Важнее то, что поэзии, которая в риторическом ее понимании облекала готовые мысли в украшенную словесную форму, теперь также была приписана способность *создавать образы* — по вполне понятной логике; ведь если, как пишет Менестрье, «живопись — это немая поэзия», то тем более верно и обратное: поэзия, в соответствии с горацианским ut pictura poesis, — говорящая живопись, создающая образы своими средствами (такими, как фигура гипотипоса или «энаргейи», весьма занимающая ренессансных и барочных теоретиков). Итак, «образ» не просто сосуществует с поэзией слова, но входит в ее состав: поэзия — впервые, может быть, начинает осознаваться как генератор и хранилище образов. Это видно, в частности, из признания французского короля Генриха IV: он предпочитает придворную поэзию Наварры, потому что эти стихи «наполняют мне голову превосходными мыслями, образами и эмблемами... (me laissent la teste pleine de pensees excellentes, d'images et d'amblemes...)»[42]. Образ и эмблема здесь — скорее всего синонимы; знаменательно же то, что образ поставлен наравне с мыслью: поэзия в равной мере источник и мыслей (что вполне традиционно), и образов.

Слово и образ в первых теориях эмблемы

Отличие эмблемы от так понятой поэзии состоит в том, что второй компонент, образ, имеет в эмблеме не ментальную природу, но дан непосредственно в изображении (или, намного реже, в словесном описании). Слово и образ должны находиться в неком гармоничном сосуществовании, для которого Паоло Джовио (в «Диалоге о девизах», 1555) находит удачную метафору, повторяемую затем многими авторами. Слово и образ в девизе (impresa) подобны душе и телу. Правда, Джовио говорит не об образе, а о «предмете (soggetto)», имея в виду его изображение.

Между «душой и телом» — словом и изображением — должно существовать правильное соотношение («giusta proportione» у Джовио).

Самое главное в этом «правильном соотношении» (помимо, конечно, требования, чтобы «слабая» связь «души и тела» не делала девиз «туманным и смешным»[43]) — само наличие обоих компонентов. Наличие слова в девизе — одно из пяти условий «хорошего девиза»: он «требует слова, которое что душа для тела (il motto, che e l'anima del corpo)». «Если у души нет предмета [т. е. изображения], или у предмета нет души (mancando o il soggetto all'anima, o l'anima al soggetto), то девиз не будет совершенным (l'impresa non riesca perfetta)»[44].

Для понимания сущности этого соотношения у Джовио особенно важным представляется его рассуждение о том случае (на нем он особенно подробно останавливается), когда «предмет» есть, а «душа» (т. е. слово) отсутствует. Изображение и без слова, конечно, может быть прекрасным — как крылатый олень, визуальный девиз коннетабля Франции Карла III де Бурбона, вышитый на верхней одежде его свиты. Карл хотел сказать этим прекрасным образом, что, «не довольствуясь естественной скоростью бега, он полетел бы, без промедления, навстречу всякой... опасности»; и все же «этот девиз... оказывается темным (cieca) без какого-либо слова, которое бы проливало на него свет». Это отсутствие слова при образе дает повод для его «различных интерпретаций (varia interpretatione)»: Джовио тут же приводит пример, как некий француз использовал тот же образ крылатого оленя для описания своего поспешного бегства в Бургундию, видимо, после поражения Франциска I в битве при Павии (для такого бегства ему-де «не хватило бы ног, если бы он не имел еще и крыльев»[45]).

Итак, изображение без слова может быть «прекрасным», но оно неизбежно остается «темным» — а именно, подверженным многочисленным и противоречивым толкованиям. Другой способ передать неполноту изображения (или «вещи») без сопровождающего слова — назвать изображение или вещь немыми, мертвыми; эмблематист, который присоединяет к образу/вещи надпись, наделяет их способностью говорить, «оживляет» их. Габриэле Симеони, в 1550-е гг. побывавший в резиденции Дианы Пуатье, замке Anet, и сочинявший там девизы для «местного» употребления, пишет об этом: «Я увидел там фонтан, который совсем не говорил (une fontaine qui ne parloit point), как и всё остальное... Проводя там время, я взялся за то, чтобы заставить фонтан говорить (faire la fontaine parler) и наполнить галерею подобными девизами...»[46].

Еще яснее это представление выражено у Бартелеми Ано, в предисловии к его книге эмблем «Imagination poétique». Большая часть иллюстраций этой книги взяты из перевода «Метаморфоз» Овидия Клеманом Маро, выпущенного в Лионе в 1550 г. тем же Масе Бономом[47], который спустя два годя издаст книгу Ано. Притворяясь, что не зна-

ет, откуда взяты гравюры к его книге, Ано рассказывает следующее: «Я имел близкое знакомство с лионским издателем Масе; будучи однажды, благодаря этому знакомству, у него в доме, я обнаружил там маленькие гравированные изображения (petites figures pourtraictes et taillées) и спросил, для чего они предназначены. Он ответил: ни для чего, поскольку для них нет подходящих надписей… И тогда я, решив, что не могли же они быть сделаны без причины, обещал ему, что из немых и мертвых я сделаю их говорящими и живыми, вдохнув в них душу живой поэзией (de muettes et mortes, je les rendrois parlantes, et vives: leur inspirant ame, par vive Poësie)»[48].

Если у Джовио душа-слово и тело-образ статично «даны» рядом, то Ано представляет их соотношение процессуально: образ, мертвый и немой, принимает «вдыхаемую» в него «душу» слова и оживает.

Мотив «вдыхания души» в «тело»-образ, имеющий очевидные библейские истоки, у Джовио напрямую не выражен — однако он отчетливо проявлен у его последователя, француза Адриена д'Амбуаза, который в «Трактате о девизах» (1620) описывает отношение образа и слова в девизе следующим образом: «Тело девиза — это изображение (peinture), которое представляется нашим чувствам как объект; душа — это слово, которое оживляет то, что нарисовано (l'Ame c'est le mot qui anime ce qui est peint)». Это различение подкрепляется аналогией со Священным Писанием: «Еврейские мудрецы говорили, что закон, а вернее все Священное Писание, подобно животному, чье тело — тексты и слова, а душа — тайный смысл, скрытый под ними»[49].

Метафора души и тела, описывающая состав эмблемы, предполагает ее аналогичность не только человеку, но и миру: ведь человек и мир сами по себе аналогичны, как микрокосм и макрокосм. Эта аналогия проявляется и в двусоставности и человека, и мира, — такое понимание соотношения микро- и макрокосмов ясно выражено в эмблеме Николая Ройснера (1581) «Microcosmus homo» *(см. илл. в начале главы)*, где подпись открывается словами:

Parvus quisque sibi mundus, nam continet omne
unus homo, magno quicquid in orbe vides.
Mens caelo corpus terrae par esse videtur,
partibus his constat mundus uterque suis.

(Всякий сам для себя — малый мир, ведь один человек содержит в себе всё, что ты видишь в великом мироздании. Душа, как видим, соответствует небу, тело — земле. И тот, и другой мир состоит из этих своих частей)[50].

И микрокосм, и макрокосм двусоставны — но двусоставна и эмблема, состоящая из «тела и души». Свою дуальную структуру она разделяет и с человеком, и с миром: она — их «зеркало»[51]. Иезуит Жан Давид свой сборник эмблем называет «Двенадцать зеркал, созданных для того, кто желает наконец увидеть Бога» (1620).

Другая метафора, выражающая соотношение образа и слова в эмблеме (или девизе), — метафора материи и формы. Мы находим ее у Пьера Ле Муана в «Искусстве девизов». Изображение в девизе требует слова, «потому что образ (figure), который в девизе представлен зрению, — это как бы материя, неопределенная и неоформленная (une matiere vague et informe), способная принимать различные и противоположные смыслы, годная на различные и даже противоположные применения; необходимо к этому образу добавить слова, которые ограничат эту общую способность обозначать и определят его конкретное значение. Возможно, образ в девизе потому и называют телом, что образ безразличен к обозначению (a une indifference de signifier), как в природе простые тела безразличны к существованию (le Corps simples ont une indifference d'estre); а в искусстве кусок мрамора, еще не обработанный резцом, безразличен к изображению (a une indifference de representation) и может стать, по желанию скульптора, Геркулесом, Нарциссом, нимфой или сатиром»[52].

Ле Муан в своем рассуждении отправляется от известной ему, конечно, метафоры Джовио («образ... называют телом»), однако переосмысляет его: под «телом» он понимает «простое тело», попросту говоря, кусок материи, лишенный смысла, но таящий в себе возможности разнообразных смыслов. Смысл появляется в «материи» изображения (а вернее, в изображении как «материи») лишь в тот момент, когда к нему прилагается слово, толкующее образ; хочется сказать — «выталкивающее» из него смысл.

Не следует, однако, думать, что под «формой», составляющей понятийную пару с «материей»-образом, Ле Муан понимает слово. Слово — орудие: оно оформляет, создает форму.

А что же является формой? Последуем далее за ходом мысли Ле Муана: «Скажу в заключение, что это соединение фигуры и слов, сходства и метафоры (de similitude et de metaphore), представляемое зрению и душе, создается, чтобы провозгласить некое великое намерение, некую прекрасную страсть или некое благородное чувство. В этом состоит истинная цель (fin) девиза; а цель, как учат авторитеты, для произведений искусства то же, что форма — для произведений природы»[53].

Итак, образ/фигура — *материя* эмблемы (или девиза — в данном случае их различие несущественно); слово — *орудие*, посредством которого эта материя оформляется; *форма* же — получаемый в результа-

те оформления смысл, т. е. провозглашаемые эмблемой «намерение», «страсть», «чувство».

Ле Муан здесь недалек от той модели соотношения формы и материи, которая была выработана в ренессансной поэтике, также описывающей корреляцию между «материей» (т. е. предметом поэта) и «словами». Приведем, в качестве примера, рассуждение Франческо Филиппи Педемонте. Он различает в поэзии «материю вещей (rerum materia), которые берутся поэтом для трактовки (quae tractande a poeta sumuntur)», и «ритмы (numeri), от которых материя получает форму (a quibus informatur)». Но в первую очередь форма — это замысел поэта, предвидимый им целостный образ произведения: «художник (artifex) должен заранее, прежде чем начнет работать рукой, иметь представление об изготовляемых им вещах (precognitam habere notitiam); он должен душой предвидеть форму (animoque praevidere formam)...»[54].

«Материю вещей» поэт посредством слова (у Педемонте это «ритмы», т. е. стихотворная речь) оформляет, облекает в форму своего замысла. Сходным образом эмблематист и автор девизов словом словно бы извлекает из вещной материи смысл, соответствующий его замыслу, и этот замысел также отождествляется с формой.

Pictura как субститут реальной вещи: res и verbum в эмблеме

Нетрудно заметить, что в рассуждениях Джовио и Ле Муана отчетливо проявляется оппозиция вещи (тела у Джовио, «простого тела» у Ле Муана) как чего-то такого, что дано до слова и до смысла (хотя смыслы в этой вещи могут как бы дремать, нераскрытые), и слова — как некой силы, которая извлекает из вещи смысл. Не означает ли это, что мы вернулись к той паре понятий — res et verbum, вещь и слово, — которая составляла базу римской риторики и которую, как мы уже видели, обыгрывает в своих текстах Альчиато?

Проведенное Квинтилианом разделение речи на «слова» (означающее) и «вещи» (означаемое), уже цитированное нами выше, было хорошо известно Альчиато, который в трактате «О значении слов» (1530) воспроизводит — правда, с важнейшей оговоркой — тезис Квинтилиана: «Слова означают, вещи означаются (Verba significant, res significantur). Однако и вещи иногда нечто означают, как иероглифика у Гора и Херемона, в духе которой и мы сочинили стихотворную книжечку, чье название — Эмблемы»[55].

Признавая, как истинный гуманист, правоту Квинтилиана и всей римской риторической традиции, трактующей вещи как «означаемое» речи, Альчиато делает из этой общей ситуации исключение — «и вещи

иногда нечто означают». К этому исключению, собственно, и относится эмблематика.

Итак, эмблематика, беря за основу риторическую дихотомию «слово — вещь», переворачивает соотношение в ней означаемого и означаемого, сосредотачиваясь на ситуации, в риторике не рассматриваемой, — ситуации, когда «вещи значат». Но трансформация риторического подхода заключается не только в этом. Меняется понимание «вещи». Вещь в эмблеме не то, что вещь в риторике. Риторическая res, во-первых, — предельно широкая категория, включающая не только конкретные материальные вещи, но всякое «содержание мысли» (Г. Лаусберг[56]); во-вторых, она сразу «названа», дана в словесном выражении, которое оратор затем всячески модифицирует, из «простого» превращает в украшенное и т. д. Res в риторике изначально словесна, а противопоставление res — verbum означает, в сущности, противопоставление изначального «простого» названия вещи и окончательного украшенного риторического выражения. Эмблема же понимает res буквально: это и в самом деле вещь, реалия мира (в том числе, конечно, и одушевленная, в той мере в какой эмблема трактует о животных и людях), причем данная как бы отдельно от слова (чаще всего в визуальном изображении). Оратор искусно соединяет (по правилам своей науки) и делает неразделимыми вещь и слово; эмблематист их столь же искусно разъединяет, предоставляя читателю возможность поломать голову над их связью.

Именно фраза Альчиато об «означающих вещах» ведет нас, как нам представляется, к сущности эмблемы. Представление вещи в ее «чистом» виде, — вещи, взятой до ее объяснения и осмысления, — и дальнейшее толкование этой вещи, извлечение из нее смысла, — вот в чем состоит эмблема[57]. Приняв такое понимание, мы сможем по-новому взглянуть на ее структуру, на ее двухчастный, визуально-словесный состав.

Что такое, по сути дела, эмблематическая pictura? Это нарисованная вещь — в пределах рисунка данная сама по себе, как бы до слова и до понимания. Мы должны увидеть вещь и лишь потом ее понимать. Конечно, это не отменяет сказанного выше о визуальном образе, о его высоком статусе в культуре XVI – XVII в.: он (в отличие от слова, которое конвенционально и «пусто») нагружен потенциальными смыслами, заложенными в него самим Богом, величайшим «иероглифистом». Но не будем забывать: когда мы в таком духе обсуждаем образ, на самом-то деле мы подразумеваем вещь, им изображаемую: именно ее Бог наделил качеством символа, иероглифа; в образе мы лишь воспроизводим эту вещь.

Есть, однако, и другие, помимо pictura, способы «изобразить» вещь — дать ее нейтральное словесное описание, или же просто назвать ее.

Важно, чтобы вещь предстала перед нашим взглядом — взглядом «физическим» или внутренним, духовным, не важно. Риторика с давних пор разрабатывала учение о фигуре, которая способна представить вещь глазам, как писал Квинтилиан[58]; т. е. создать полный эффект наглядности (разные названия этой фигуры — гипотипос, энаргейя, evidentia). Так объясняется отсутствие в некоторых эмблемах (и целых книгах эмблем) изображения: оно, в сущности, не обязательна, поскольку вещь может предстать перед нашим воображением и иными, чисто словесными путями.

Восприятие эмблемы двухступенчато. Сначала мы видим вещь — внешним или внутренним «взором»; вещь нарисованную (чаще всего), описанную словесно, даже и просто названную. Важно, что на первом этапе восприятия (он является первоначальным хотя бы уже потому, что вещь «прочитывается» легче, чем тексты inscriptio и subscriptio, нередко затрудненные и темные) мы сталкиваемся с «вещью в себе», еще не раскрывшей нам свое значение, которое извлекается из вещи посредством слова уже на следующих ступенях восприятия, когда надпись ведет нас к смыслу вещи, а подпись его окончательно раскрывает.

Например, в эмблеме Матиаса Хольцварта[59] читатель/зритель эмблемы видит на рисунке лимон, лежащий на столе *(см. илл. в конце главы)*. Пока взгляд читателя сосредоточен на лимоне, последний остается «вещью в себе»; когда же его взгляд скользит на надпись, он читает следующее: «Ложный друг» (Amicus fictus). Надпись не объясняет картинки, но лишь придает ей загадочную значимость. Смысловое напряжение снимается лишь подписью, поясняющей: лимон, как и ложный друг, видимостью приятен, а внутри скрывает горечь.

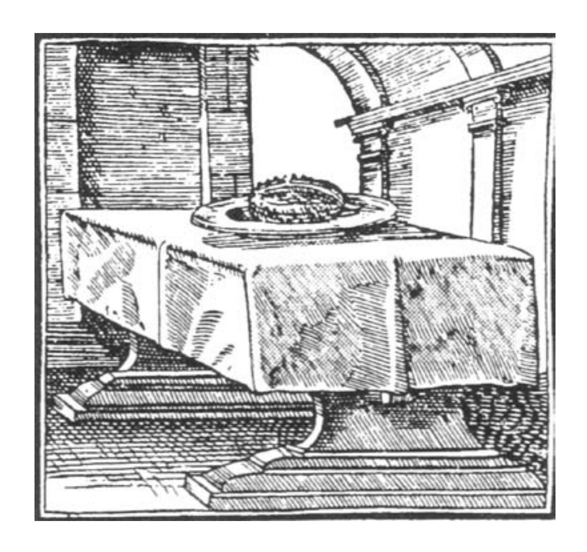
Возвращаясь к истории взаимоотношений слова и образа, к их, в известном смысле, «спору за первенство», но и союзничеству в деле познания мира, как мы можем теперь, после всего вышесказанного, представить их взаимодействие в эмблеме? Понятие образа мы свели к понятию вещи, представленной в образе: именно она, вещь, — тот иероглиф Бога (по выражению Куорлза), смысл которого надлежит извлечь. Чаще всего эта вещь дана визуально, в образе, но чтобы «представить» вещь, бывает достаточно и словесного описания, и даже простого называния (как порой, хотя и крайне редко, бывает в эмблеме)

Цель эмблемы — в извлечении смысла из этой предзаданной вещи; именно вещь, данная в образе, таит в себе загадку, «послание Бога», и потому может показаться, что она, эта вещь, здесь в известном «главнее» слова. Но такое заключение было бы ложным. Кризис слова, о котором мы писали выше, проявился в том, что оно «сведено» до орудия толкования вещи; но ведь без этого толкования вещь останется безмолвной «вещью в себе» — значит, в конечном итоге, мир вещей полу-

чает свой истинный смысл лишь будучи заключен в слово, в словесное толкование. В слове и только в нем мир получает свое смысловое завершение.

Подытоживая, можем сказать, что образ вещи и словесная часть в эмблеме соответствуют двум основным[60] стадиям процесса восприятия эмблемы, которые можно обозначить как репрезентацию вещи и ее толкование: вещь сначала «представляется» зрителю-читателю, а затем толкуется (третья стадия, факультативная, заключена в комментарии, который часто сопровождает эмблему: в нем поясняется уже само толкование). Отметим попутно, что визуальное «представление» вещи в изображении нередко дублируется в начальной части подписи, которая может представлять собой descriptio — еще одно описание вещи, но уже словесными средствами. Этот принцип вполне сознательно проводит Ла Перьер в «Morosophie» (Lyon, 1553), объясняя (в посвятительном послании Антуану де Бурбону) структуру своих подписей-четверостиший: «Я заключил в первые два стиха описание (la description) соответствующего изображения, а в следующих строках — аллегорический и моральный смысл данного изображения»[61].

Итак, эмблема предстает перед нами как герменевтический инструмент, позволяющий нам читать вещи, а в конечном итоге — читать мир. В следующей главе мы остановимся на генезисе и особенностях этой эмблематической герменевтики.



[1] *Praz M.* Studies in seventeenth-century imagery. Roma, 1975. P. 22-23.

[2] *Schöne A.* Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock. 3 Aufl. München, 1993. S. 26.

[3] *Hofman A.* Op. cit. S. 13

[4] *Schottelius J.-G.* Ausführliche Arbeit von der Teutschen HaubtSprache. Цит. по: *Schöne A.* Op. cit. S. 57.

[5] *Chatelain J.-M.* Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie (1531-1735). Cit. ed. P. 21.

[6] *Yates F. A.* The Emblematic Conceit in Giordano Bruno's «De Gli Eroici Furori» and in the Elizabethan Sonnet Se-quences // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1943. Vol. 6. P. 105.

[7] *Ibid. P.* 101. Ср. тактику Симеона Полоцкого — родоначальника эмблематической поэзии в России: «используя эмблематику двумя способами», он «или воспроизводил синтетическую словесно-изобразительную структуру эмблемы (надпись, картинка, подпись), либо переводил эмблему целиком в вербальный план, создавая эмблематическое стихотворение» — *Сазонова Л. И.* Память культуры. Наследие Средневековья и барокко в русской литературе Нового времени. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. С. 134-135.

[8] *Bacon F.* Advancement of Learning (1605). Book V. chap. 5. Цит. по электронной публикации: http://oll.libertyfund.org/titles/1433

[9] «О душе». 431b 2. Перевод П. С. Попова.

[10] «Поэтическое искусство». 180-182. Перевод М. Л. Гаспарова.

[11] *Richard de Fournival.* Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare / Ed. par G. Bianciotto. P., 2009. P. 154–159.

[12] Цит. по: *Russell D.* Op. cit. P. 63.

[13] *Harsdorffer G. Ph.* Frauenzimmer Gesprächspiele. 8 Bde. Nürnberg, 1644–1649. (Neudruck — Tübingen, 1968). Bd IV. S. 168.

[14] *Quarles F.* Emblemes. L., 1653. A 3

[15] *Spica A.-E.* Op. cit. P. 52. Ср. справедливое суждение И. О. Шайтанова: «...в эмблеме отразился общий кризис семантики, когда знак все более трудно становилось соотнести с означаемым, но тем интереснее становился игра их соотнесения» — *Шайтанов И. О.* Уравнение с двумя неизвестными (Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский) // Вопросы литературы. 1998, № 6. С. 27.

[16] Едва ли не первый адепт идеи конвенциональности слов — Гермоген, герой диалога Платона «Кратил».

[17] *Spica A.-E.* Op. cit. P. 52.

[18] *Guillaume de Lorris, Jean de Meun.* Le Roman de la Rose / Éd. par A. Strubel. P., 1992. P. 392–397. (vv. 7080–7088, 7105–7112).

[19] Опыты (II:16: О славе).

[20] *Gombrich E.* Icones Symbolicae. Philosophies of Symbolism and their Bearing on Art. Опубл. в 1948. Цит. по изд.: Gombrich E. On the Renaissance. Vol. 2: Symbolic Images. Lnd.: Phaidon, 1985. P. 190.

[21] *Russell D.* Op. cit. P. 117-118.

[22] Цит. по: *Russell D.* Op. cit. P. 120.

[23] Ibid.

[24] *Tory G.* Champfleury. P., 1529. f. 42v

[25] *Chatelain J.-M.* Op. cit. P. 62.

[26] *Ripa C.* Iconologia / Edizione pratica a cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. 252.

[27] *Tasso T.* Il Conte overo de l'Imprese. Цитированный электронный ресурс.

[28] *Bacon F.* Advancement of Learning. Book V, chap. 5. Cit. ed.

[29] См. об этом: *Лозинская Е. В.* Итальянская поэтика // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: ИНИОН РАН — Издательство Кулагиной — Intrada, 2010.

[30] *Spica A.-E.* Op. cit. P. 124.

[31] Цит. по: *Spica A.-E.* Op. cit. P. 125.

[32] Цит. по: *Gombrich E.* Cit. ed. P. 192–193.

[33] «Эннеады» (V, 8, 6. Перевод под ред. Г. В. Малеванского).

[34] *Gombrich E.* Cit. ed. P. 158.

[35] *Ficino M.* Opera omnia. Basel. 1576. P. 1768. Цит. по: *Gombrich E.* Cit. ed. P. 230.

[36] *Kircher A.* Prodromus Coptus sive Aegyptiacus. Roma, 1636. Цит. по: Spica A.-E. Op. cit. P. 64. Спика тут же (в сноске) обращает внимание на то, что в «Этике» Спинозы выражением «uno intuitu» описывается «познание третьего рода, самое совершенное».

[37] *Boissiere*, Monsieur de. Les Devises. P., 1654. P. 35.

[38] *Le Moyne P.* De l'Art des Devises. P., 1666. P. 11.

[39] *Ménestrier Cl.-F.* L'Art des Emblèmes. Lyon, 1662 (ch. 1: «Des Peintures savantes en général»). P. 2.

[40] *Ménestrier Cl.-F.* L'Art des Emblèmes. P., 1684. P. 320.

[41] *Tasso T.* Il Conte overo de l'Imprese. Цит. электронный ресурс.

[42] Цит. по: Russell D. Op. cit. P. 225.

[43] *Giovio P.* Dialogo dell'imprese. Lyon, 1574. P. 17.

[44] Ibid. P. 12.

[45] Ibid. P. 15.

[46] Цит. по: *Russell D.* Op. cit. P. 212.

[47] Traductions des Metamorphose d'Ovide par Clement Marot. Lyon, 1550.

[48] *Aneau B.* Imagination poetique. Lyon, 1552. P. A 3v.

[49] Цит. по: *Dekoninck R.* Between Fiction and Reality. The Image Body in the Early Modern Theory of the Symbol // The Anthropomorphic Lens. Anthropomorphism, Microcosmism and Analogy in Early Modern Thought and Visual Arts / Ed. by B. Rothstein, M. Weemans, W. Melion. Leiden; Boston: Brill, 2014. P. 328.

[50] *Reusner, Nicolas.* Emblemata partim ethica, et physica: partim vero historica, et hieroglyphica, sed ad virtutis, morumque doctrinam omnia ingeniçse traducta: et in quatuor libros digesta. Impressum Francoforti ad Moenum, per Ioannem Feyerabendt, 1581. I, N 14.

[51] *Chatelain J.-M.* Op. cit. P. 34.

[52] *Le Moyne P.* Op. cit. P. 41.

[53] Ibid. P. 41–42.

[54] *Pedemonte F. F.* Ecphrasis in Horatii Flacci Artem poeticam (1546). Цит. по: *Weinberg B.* A history of literary criticism in the Italian Renaissance. 2 vol. Chicago, 1961. Vol. 1. P. 112.

[55] Цит. по: *Praz M.* Studies in seventeenth-century imagery. Roma, 1975. P. 22. Этот пассаж был известен теоретикам эмблемы. Его цитирует Кл. Ф. Менестрье в «Искусстве эмблем», видя в нем определение эмблемы: «Он [Альчиато], похоже, хочет сказать, что эмблемы — это молчаливые рассуждения, красноречие глаз, мораль, заключенная в красках и в вещах, которые означают и которые выражают наши мысли». — *Ménestrier Cl.-F.* L'Art des Emblemes. Lyon, 1662. P. 15.

[56] *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München, 1960. Bd 1. S. 48.

[57] Если говорить о двух вышеназванных пониманиях эмблемы — М. Праца и А. Шёне, то наше понимание ближе к концепции немецкого исследователя.

[58] «Sub oculis subjectio» — Institutio oratoria. 9:2:40.

[59] *Holtzwart, Mathias.* Emblematum tyrocinia: sive Picta Poesis latinogermanica. Das ist eingeblümete Zierwerck oder Gemälpoesy. Zu Straßburg bei Bernhard Jobin, 1581. N 21.

[60] Подробнее о ступенчатом восприятии эмблемы речь пойдет ниже, в соответствующем разделе.

[61] La *Perrière G.* La morosophie. Lyon: Macé Bonhomme, 1553. P. A 8r.

ГЛАВА III.
ЭМБЛЕМА КАК ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЙ ИНСТРУМЕНТ



Эмблематика — этап в истории представления о «читаемости мира»: заимствуем это выражение из названия книги Ганса Блуменберга[1], где прослежено развитие данной идеи.

Нам следует, однако, дополнить эту метафору «читаемого мира» еще одной, едва ли не равнозначной метафорой. Что означает утверждение о том, что мир можно читать? Сравнивая мир с книгой, мы предполагаем, что мир — не только место, где мы живем, но и средоточие знаков. Однако в самом ли деле «чтение» — единственный способ воспринять эти знаки?

Читаемость мира: две базовые метафоры

Эти знаки можно воспринять не только посредством чтения, но и посредством «смотрения». Мир — подобие книги; но он же — и подобие живописного изображения. Последняя метафора (мир как картина) в христианской традиции она восходит к посланиям апостола Павла. Рассматривание видимых творений ведет нас к невидимому: «...невидимое Его, вечная сила Его и Божество, от создания мира через рассматри-

вание творений видимы» (Рим. 1:20). Конечно, такое опосредованное познание для Павла несовершенно: лучше бы познать «невидимое» напрямую, но мы пока обречены видеть невидимое через зримый мир — через мир как зеркало: «Теперь мы видим как бы посредством зеркала, в тайне (в тексте Вульгаты — per speculum in aenigmate), тогда же лицом к лицу; теперь знаю я отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор. 13:12-13).

Метафора зеркала уже у ап. Павла передает идею не отражения, но виденья — ослабленного, опосредованного, замутненного, — но все же виденья трансцендентной реальности: виденья не в зеркале, но *через* зеркало. Такое понимание зеркала в средневековой культуре проследил Херберт Л. Кесслер в статье, специально посвященной «speculum» как реалии и метафоре[2]. Х. Кесслер показывает, что рукотворные образы (imagines) могли представляться зеркалами, в которых таинственно отображались высшие реалии. Он приводит характерное высказывание генуэзского купца Ингетто Контардо, который в 1276 г., в диспуте с еврейскими учеными на Майорке, удачно защищал от их нападок визуальные изображения, приводя следующий аргумент: образы (imagines) «учредила сама святая мать церковь в качестве зеркала (in modum speculi ipsas ponit), дабы они, увиденные телесными очами, были увидены и очами сердца»[3].

Неудивительно, что «pictura» и «speculum» в знаменитом «Rythmus» Алана Лилльского стоят почти рядом, как равнозначные метафоры, выражающие идею смысла, заложенного в любой «вещи»: «Всякое творение в мире, подобно книге, для нас и изображение, и зеркало»[4]. Однако появляется здесь и метафора книги, как равнозначная метафорам зеркала и изображения. Творение (creatura) — и книга, и изображение, и зеркало; его смысл можно и читать, и видеть, «усматривать».

«Книге Природы» Эрнст Роберт Курциус посвятил отдельную главу в своем труде «Европейская литература и латинское Средневековье»[5]. Он убедительно показал, что эта метафора, возникшая в латинском Средневековье (Курциус цитирует Гуго Сен-Викторского, Гуго из Фольето, Бонавентуру, Фому из Кантимпре, многих других авторов, а также и приведенные нами строки Алана Лилльского), усваивается позднейшей европейской культурой (последний из авторов, приводимых в этой связи Курциусом, — Якоб Гримм, использовавший образ «живой книги» в характеристике «естественной поэзии»). Непрерывную линию, проведенную Курциусом, можно было бы продлить в глубину, начав ее по крайней мере с Августина, уже противопоставившего рукописные «кодексы» миру как нерукотворному кодексу: «эти кодексы читают лишь те, кто знает грамоту; весь же мир читает и человек неученый (in toto mundo legat et idiota)»[6].

Курциус особо отмечает распространенность этого топоса в культуре XVI–XVII вв., где «книга Природы» начинает символизировать знание, полученное опытным путем, и выступать в оппозиции к книгам написанным: так, Парацельс противопоставляет «написанным кодексам» (codices scribendum) ту книгу, которую «создал сам Бог»; для врача такая книга — его пациенты[7].

Приведем и иные примеры из текстов, так или иначе связанных с эмблематической традицией. Гийом Дю Бартас в поэме «Седмица», описывающей сотворение мира, сравнивает его с книгой: «Мир — великая книга, где мы в прописных буквах читаем чудесный замысел высшего мастера. Каждое [его] творение — отдельная страница, и каждое проявление [этого творения] — прекрасная литера, во всем совершенная»[8]. Другую детализацию тот же топос получает у Блеза де Виженера (дипломата, алхимика, астролога, криптографа). Повторяя его общую схему — «весь этот великий мир не что иное, как книга, где записаны чудеса Создателя», — Блез в другом месте уподобляет «письму (escriture)» человеческое тело: четыре гумора — буквы, части тела — слоги, фраза (clause) — все тело. Смысл же заключен в душе[9].

Эмблематист и поэт Фрэнсис Куорлз в стихотворном сборнике «Divine Fancies» (1632) внедряет в этот топос остро́ту: «Мир — это *книга*, написанная посредством вечного искусства великого создателя и *напечатанная* в человеческом сердце; *напечатана* она с ошибками, хотя *написана* божественно, и все *erratas* появятся в *конце*»[10].

Однако метафора книги и в текстах этой эпохи отнюдь не вытесняет метафору зеркала/изображения. Они сосуществуют, порой в одном и том же тексте: так, Монтень сравнивает «этот огромный мир» одновременно и с зеркалом, «в которое нам нужно смотреться», и с книгой[11].

Обе метафоры всплывают и в эмблематике — как в текстах теоретиков эмблемы, так и в самих эмблемах. В качестве «книги Природы» могут фигурировать весьма экзотические предметы. Так, Юлий Вильгельм Цинкгреф пишет о плодах мушмулы, которые «созреют не раньше, чем сгниют»: «Эта мушмула для людей — как большая книга, / где мы можем прочитать описание человеческой непрочности. / Ее плод, когда достигает зрелости, отдает гниением; / так и мы: лишь только научимся жить — умираем»[12].

В том же смысле используется метафора картины/изображения/зеркала. Приведем четыре примера из теоретиков эмблем и символов: «В этих девизах, как в зеркале, мы можем, не прибегая к огромным томам по философии и истории, в краткий промежуток времени и без усилий, просто созерцать и запечатлевать в наших умах все правила философии и гражданской жизни...» (А. Этьен)[13]; «Весь мир — это картина (un tableau), где вещи, которые мы видим изображенными, застав-

ляют нас изумиться Творцу, создавшему их...» (Ж. Бодуан)[14]; небо — это некая картина, созданная природой, «весь небесный Круг рисуется как некий таинственный лазурный щит, разукрашенный символами, эмблемами и сверкающими знаками» (Э. Тезауро)[15]; «Нет такого христианина, который бы не знал, что Бог дал человеку свои творения в качестве зримой картины (un tableau visible), на которой он, как уверяет св. Павел, изобразил свое незримое великое» (Н. Фонтен)[16].

Относительная многочисленность текстов, в которых мир уподобляется «видимой картине», вызвана тем типичным для эпохи интересом к «образу», о котором мы писали выше. Впрочем, метафоры книги и картины следует воспринимать не как соперничающие, но скорее как равнозначные и взаимодополняющие: вещи — созданные Богом иероглифы и символы — образуют «книгу», которую нужно не только читать, но и смотреть.

Книга, в которой эти вещи-иероглифы не только собраны (в виде изображений), но и уже «прочитаны» (то есть истолкованы) — и есть, по сути, книга эмблем.

Эмблема как «символическая форма»

Слово «символ» в эмблематическую эпоху становится едва ли не модным. А. Э. Спика приводит внушительный перечень трудов, в названиях которых оно, в той или иной форме, фигурирует[17]. О «символе» говорят и сами эмблематисты: так, Камерарий в комментарии к своим эмблемам постоянно называет pictura (и, соответственно, вещи и ситуации, на них изображенные) «символами», вводя свое объяснение стандартными оборотами «этот символ нам указывает», «этот символ означает».

Но что, собственно, понимают в эмблематическую эпоху под «символом»? Этой проблеме посвящена работа Эрнста Гомбриха «Символические образы», в которой он проследил сосуществование в европейской культуре двух традиций понимания символа, обозначенных Гомбрихом как платоновская (которую Гомбрих фактически соединяет с неоплатонической) и аристотелевская. По Гомбриху, в основе платоновской (и неоплатонической) традиции, усвоенной христианством (а затем и романтизмом), — доктрина «двух миров» и, соответственно, «двух модусов знания». «Те, кто обитает в высшем мире, не заключены в темницу тела; они видят то, о чем мы можем лишь рассуждать»[18]; это значит, что для нас, «земных», символ есть указание на высшую реальность, которая в полной мере остается нам недоступной: в символе его «означаемое» не заключено в полной мере, оно либо лишь «предчувствуется», либо (в позднейшей мистике) постигается иррационально,

в озарении и видении. К этой традиции принадлежит и романтическое понимание символа как явления «бесконечного в конечном», и определение символики у Гете: «Символика превращает явление в идею, идею в образ, и так, что идея всегда остается в образе бесконечно действенной и недостижимой»[19].

В аристотелевской традиции процесс символизации приобретает совсем иной характер. По мнению Гомбриха, роль «символа» здесь выполняет рационально организованная метафора (т. е. построенная по тем правилам переноса значения, которые Аристотель изложил в «Поэтике»); сама же эта метафора служит не мистическому познанию высших трансцендентных истин, но целям определения и классификации вещей мира.

Пример такого аристотелианского подхода к «символу» Гомбрих находит в «Иконологии» Чезаре Рипы. Визуальные фигуры, которые Рипа изобретает для обозначения различных понятий, в основном отвлеченных (Гармония, Искусство, Вера, Наука и т. п.), в известном смысле являются «символами». Однако в этих символах ничего мистического нет — как нет в них и никакой «бесконечности» смысла: Рипа создает «метод визуальной дефиниции, которые соответствует его процедуре систематического подразделения»[20] понятий. В самом построении своих фигур, по верному наблюдению Гомбриха, он использует аристотелевский метод классификации — подразделения «вещей» в соответствии с родом и видом. В языке визуальных метафор («символов») Рипы роду, как считает Гомбрих, соответствует человеческая фигура; видовые отличия выражаются атрибутами этой фигуры — элементами одежды, предметами, животными, которых она держит или которые рядом с ней находятся[21].

В эмблематике и в искусстве девизов Гомбрих усматривает слияние этих двух традиций[22]. Нам представляется, что платоновская линия в больше мере выразилась в теории, чем в практике эмблемы. Именно к этой линии принадлежит идея мгновенного и одновременного (а следовательно, едва ли не мистического) познания, возможность которого дает нам «символ». Попутно отметим, что такое понимание имеет и средневековые параллели (хотя в средневековой латинской культуре «символ» — понятие редкое). Алан Лилльский, рассуждая о «символе», пишет, что это слово «происходит от “sin”, что означает “одновременно” (simul), и “olon”, что означает “всё” (totum), ибо в таком [т. е. символическом] речении всё содержится одновременно (in tali locutione simul totum comprehenditur)...»[23]. Сюда же, к платонизирующей линии, относится выражаемая в некоторых «ученых» книгах эмблем («Symbolicarum quaestionum de universo...» Акилле Бокки, «Симвология» Я. Боша) мысль о том, что «символ» — некий покров,

накинутый над истиной и не позволяющий черни и профанам ее узреть[24].

Однако в практике своей эмблема остается искусством рациональным: несмотря на нередко внедряемые в нее, в соответствии с идеалом остроумия, искусные алогизмы и «асимметрии» (о них мы будем говорить ниже) она, как правило, содержит ясный и однозначный смысл[25]. Это в особенности касается эмблем, содержащий авторский комментарий, в которых смысл эмблематического «символа» бывает разъяснен более чем исчерпывающе.

В то же время, смысл эмблемы обладает обобщенностью, который позволяет *применять* его к различным ситуациям. Приведем лишь один пример — эмблему Камерария о раке, который с растущей луной «возрастает», а с умаленной — «убавляется»[26]. Смысл у этой эмблемы один — «зависимость от внешних обстоятельств». Однако этот смысл, в то же время, обобщен — т. е. дан *вне* конкретных ситуаций. Это значит, что читатель, по своему усмотрению, может применять его к тем или иным конкретным обстоятельствам. Сам автор в комментарии к эмблеме дает три варианта применения эмблемы и ее смысла: этот «символ» можно применить к влюбленным, которые «растут», когда видят лицо своей любимой женщины, и «умаляются» при ее отсутствии; «но еще вернее» применить его к придворным, зависящим от своего государя, а также к «образованным, ученым и талантливым людям», которых только могущественные покровители могут защитить от несчастий и бедности.

Итак, если эмблематический «символ» и многозначен, то эта многозначность заключена не в нем самом (сам по себе он обладает единым обобщенным смыслом, но не набором разных смыслов), но в возможности его применения к разным житейским ситуациям. В этом смысле можно согласиться с Э. Гомбрихом, который определил «impresa» как «свободно плавающую метафору; как формулу, которая дает нам возможность поразмышлять над ней»[27].

Эмблематика и средневековое учение о значении вещей

Символический репертуар эмблематики, без сомнения, вобрал в себя символику Средневековья. Эту преемственность справедливо, на наш взгляд, подчеркивает А. Э. Спика: «Средневековый символизм, в его темах и его формах, непрерывно транслировался до конца Ренессанса. Чудеса средневековых бестиариев и лапидариев, восходящие к фантастической зоологии Плиния Старшего и Физиолога, не потеряли ни своей привлекательности, ни актуальности, и составляли запас тем и образов, питавших эмблематические сбор-

ники... Мир, без сомнения, остается книгой»[28], — старая метафора сохраняет свою силу.

Нам, однако, важно подчеркнуть, что в эмблематике усваивается не только сам набор средневековых «символов» — значащих вещей, но и базовое для средневековой семиотики представление о способности вещи означать. Понимая мир, вслед за средневековыми экзегетами, как книгу и/или как изображение, которые можно читать/понимать (напомним, что восприятие изображения описывалось и как «чтение» — так, Бернар Клервоский сокрушался, что монахи предпочитают больше «читать в статуях, чем в книгах — legere libeat in marmoribus quam in codicibus»)[29], эмблематисты опирались на центральное для всей средневековой семиотики учение о значении вещей — significatio rerum. Развитие этого учения — от Августина до теологов XII–XIII в., придавших теории законченный вид, — подробно проследил Хенниг Бринкман[30]. Едва ли мы найдем у гуманистически настроенных эмблематистов непосредственные ссылки на средневековые труды, где теория significatio rerum изложена; однако к моменту рождения эмблематики учение настолько вошло в плоть и кровь европейской культуры, что его основная идея — *вещи значат* — воспринималась как общее место.

Именно это общее место воспроизводит Альчиато в уже цитированной нами фразе: «Слова означают, вещи означаются. Однако и вещи иногда нечто означают...»[31]. Заметим: главный тезис учения о significatio rerum у Альчиато подан как оговорка, как исключение из правила. Нормальная ситуация — когда значит слово; таково нормальное античное представление о сигнификации, и его Альчиато воспроизводит с несомненной оглядкой на Квинтилиана.

Фраза Альчиато подобна двуликому Янусу: первая ее половина «смотрит» в сторону античной риторической традиции; вторая обращена к средневековой семиотике.

Эта вторая, «оговорочная» часть, однако, совершенно необходима, поскольку именно она передает ту семиотическую ситуацию, без которой эмблематика не могла бы возникнуть вообще. Новая, практически не известная античности семиотика вещей была создана средневековыми экзегетами, попытавшимися истолковать Библию как книгу, написанную, в конечном итоге, на языке вещей, а не слов.

Сохраняя античную риторическую дихотомию слова и вещи, Средневековье производит переворот в их соотношении, принципиально расширяя функции вещей: слова по-прежнему служат знаками для вещей; но теперь и вещи являются (или, во всяком случае, могут являться) знаками — знаками других вещей. Слово, как и прежде, обозначает вещь; но сама вещь может быть знаком (res significans), обозначающим другую вещь (res significata). Процесс означивания оказывается двух-

ступенным. Слово обозначает вещь (слово leo обозначает льва), а вещь, в свою очередь, обозначает некую иную вещь (лев обозначает Христа):

verbum > res significans > res significata

Чем была вызвана эта семиотическая революция? Не претендуя на всесторонний анализ ее причин, отметим лишь, что на средневековую семиотику существенное влияние оказал рассказ книги Бытия о том, как Адам дал имена «всякой душе живой» (Быт. 2:19–20; 3:20): из этого рассказа можно было заключить, что все «имена» изобретены человеком, а не Богом. Принимая посылку о человеческом происхождении «имен», средневековые экзегеты оказались перед проблемой языка Бога: Бог не может не иметь своего языка, но этот язык не может быть основан на придуманных человеком именах (т. е. словах). Раннехристианским экзегетам и теологам, которые в целом мыслили в рамках вышеуказанной риторической дихотомии «слово — вещь», не оставалось иного выхода, кроме как признать, что Бог говорит языком вещей.

Следует отметить, что представление о значении вещей как таковое не вполне чуждо и античности. Так, Платон рассматривает тело как знак души: «Многие считают, что тело, или плоть (σω~μα), подобно могильной плите (ση~μα), скрывающей погребенную под ней в этой жизни душу. В то же время эта плита представляет собой также и знак (ση~μα), ибо с ее помощью душа обозначает то, что ей нужно выразить, и потому тело правильно носит также название ση~μα»[32]. Будучи спроецированной в риторику, идея тела как знака выливается в античное учение о «телесном красноречии»: «Поступок — как бы некое красноречие тела (Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia)» (Цицерон. «Оратор». XVII:54).

Однако эти отдельные соображения античных теоретиков о значении вещей принципиально отличаются от христианской идеи «significatio rerum». Во-первых, значащие вещи в античном представлении не образуют отдельной автономной семиотической системы, оставаясь как бы разрозненными дополнениями к основной системе имен (как «телесное красноречие» — конечно, не более чем дополнение к красноречию словесному). Во-вторых, для античности смыслы значащих вещей и смыслы имен имеют один и тот же источник — человека. Человек — начало всех смыслов, облеченных в имена и лишь изредка — в вещи, которые тем самым на время как бы уподобляются именам.

Средневековая же семиотика, во-первых, рассматривает способность вещи означать как ее нормальное, естественное, «системное» свойство; а во-вторых, принципиально разводит значение имен и значение вещей: вещи образуют высший, Божественный уровень миро-

вого семиозиса, «второй язык», по определению Хеннига Бринкмана. Это различие ясно сформулировано Гуго Сен-Викторским: «Значение слов предписано человеком (significatio vocum est ex placito hominum), значение вещей — естественное (naturalis), оно возникло из действия Создателя, пожелавшего, чтобы одни вещи были обозначены посредством других»[33].

Создателем этой новой семиотической системы, где вещам последовательно и систематично присвоено качество знака, стал Августин, который в трактате «О Граде Божьем» противопоставил красноречию слов (т. е. классической риторике) красноречие вещей (rerum eloquentia), посредством которого и образуется «красота мира». Эта красота зиждится на прекраснейшей (по мнению Августина) из риторических фигур — антитезе, образованной добром и злом: «Итак, как взаимное сопоставление противоположностей придает красоту речи, так из своего рода красноречия не слов, а вещей посредством противопоставления противоположностей образуется красота мира»[34]. Августин мыслит риторическими категориями и остается в пределах риторической дихотомии «слово — вещь»; однако при этом он совершает полный переворот, применяя систему риторических понятий не к словам, а к вещам. Так рождается новая семиотическая система: риторика вещей.

Мысль о том, что риторическую фигуру (прежде всего аллегорию — «иносказание») могут образовывать не только слова, но и реальные вещи или действия, почти одновременно с Августином появляется у Амвросия Медиоланского: «Аллегория — это когда совершается одно, а представляется другое (allegoria est, cum aliud geritur et aliud figuratur)» [35]: одно событие (а не слово или высказывание!) служит аллегорией другого события. Августин также различает allegoria facti и allegoria sermonis[36]. Беда Достопочтенный закрепляет это различение: «аллегория иногда совершается делами (factis), иногда словами (verbis)»[37]. В том же духе понимают аллегорию и теологи XII–XIII вв. Стивен Ленгтон в своем комментарии на книгу Бытия пишет: «Аллегория есть такое объяснение (expositio), когда одно событие означает другое событие (per unum factum significatur aliud factum), например, когда под змеем, поднятым в пустыне, понимается смерть Христа»[38].

Августин еще далек от того, чтобы приписывать significatio всем вещам: он различает 1) вещи (res), которые не употребляются как знаки; 2) слово (vox) как знак вещи; 3) res, которые являются знаками других res[39]. Однако уже в IX веке Иоанн Скот Эриугена пишет: «Нет ни одной видимой и телесной вещи... которая не обозначала бы бестелесное и духовное»[40]. К XII веку представление о том, что все без исключения вещи мира являются знаками других вещей, утверждается окончательно.

Важнейшая для нас особенность семиотики вещей состоит в том, что вещь, согласно учению о significatio rerum, может иметь намного больше значений, чем слово. «Значение вещей гораздо разнообразнее, чем значение слов (est etiam longe multiplicior significatio rerum quam vocum). Ибо лишь немногие слова имеют больше двух или трех значений; вещь же может быть обозначать столько других вещей, сколько она имеет общих с другими вещами свойств, видимых и невидимых», —пишет Гуго Сен-Викторский[41]. В том же духе рассуждает и Ришар Сен-Викторский: «Слова имеют не более двух или трех значений. Вещи же могут иметь столько же значений, сколько они имеют свойств (res autem tot possunt habere significationes, quot habent proprietates)»[42].

Каким именно образом вещь имеет столько же значений, сколько и свойств, Ришар Сен-Викторский тут же показывает на простом примере. Вещь может означать двумя способами: «природой и формой (natura et forma)». Так, снег своим холодом (т. е. своей природой) означает «угасание сладострастия»; своей же белизной (т. е. «формой») он означает «чистоту благих дел»[43].

Вещь, подобным образом разобранная на свойства, в самом деле становилась знаком совершенно особого рода, абсолютно не похожим на слово: значения вещи не были связаны между собой никаким общим семантическим ореолом, но представляли достаточно случайный и крайне противоречивый набор. Не будет преувеличением сказать, что экзегеты осознанно акцентировали противоречивость заключенных в той или иной вещи значений, как бы подчеркивая тем самым отличие Божественного языка от языка человеческого: в языке слов противоположные смыслы разведены по словам-антонимам, в языке вещей они совмещены.

Способность вещи как знака обозначать противоположные вещи была осознана и на теоретическом уровне — впервые, видимо, Августином. Он предостерегает от попыток закрепить за вещью одно единственное значение. Не следует считать, что «если в одном месте вещь обозначает что-то по сходству, то она всегда имеет то же значение. Ведь и для порицания использовал Господь закваску, когда сказал: “берегитесь закваски фарисейской” (Мтф. 16:11); и для хвалы, когда сказал: “Царствие Божие подобно закваске, которую женщина, взяв, положила в три меры муки, доколе не вскисло всё” (Лк. 13:21)». Вещи обозначают «либо обратное (contraria), либо различное (diversa). Различное — когда одна и та же вещь по сходству используется в одних случаях для обозначения благого, а в других — дурного (alias in bono, alias in malo res eadem per similitudinem ponitur)... Так обстоит дело, когда лев обозначает Христа, ибо сказано: “Победил лев от колена Иудина” (Откр. 5:5),

но он же обозначает и дьявола, ибо сказано: “противник ваш диавол ходит, как рыкающий лев, ища, кого поглотить” (1 Петр. 5:8)». Такое же раздвоение значения «к добру и ко злу» — in bono и in malo — дают, по Августину, и другие вещи, например, «змей» и «хлеб» (негативное значение хлеба — “Охотно едите утаенный хлеб”, Притч. 9:17)[44].

Идея совмещения противоположных смыслов в одной и той же «вещи» утверждается в средневековой герменевтике: так, Гарнье Рошфорский (?) в словаре «Аллегории ко всему Священному Писанию» «отмечает, что «одна и та же вещь может иметь не только различные, но и противоположные значения (non solum diversam, sed adversam... significationem habere potest)»[45]. Иоанн Солсберийский в «Поликратике» иллюстрирует эту парадоксальную герменевтическую ситуацию на одном выразительном примере — истории Давида и Урии. Казалось бы, «кто справедливее Урии? И кто более нечестив и жесток, чем Давид, которого красота Вирсавии подвигла на человекоубийство и прелюбодеяние?»; однако «это понимается в обратном смысле: Урия — фигура дьявола, Давид — Христа, Вирсавия, обезображенная пятном грехов, — фигура церкви»[46]. Д. У. Робертсон приводит эту цитату как пример истолкования буквального уровня текста (в средневековой терминологии — «покрова», или «оболочки», скрывающей «ядро истины») «в обратном смысле»[47].

В некоторых текстах подобная амбивалентность вещи едва ли не возведена в принцип. Таков, на наш взгляд, вышеупомянутый словарь «Аллегории ко всему Священному Писанию», составленный, видимо, Гарнье Рошфорским (конец XII – начало XIII вв.). Он представляет собой список «вещей», именованных в Библии; каждой вещи (в том числе и зверям) Гарнье приписывает целый спектр значений, подтверждая их соответственно истолкованными цитатами. Бросается в глаза несомненное стремление Гарнье к контрапунктическому совмещению противоположных смыслов, перечень которых ведет нас от Христа к дьяволу. Приведем лишь один пример:

«Piscis (рыба). Рыба — это Христос, ибо сказано в Евангелии: “Они [апостолы] подали Ему [Христу] часть печеной рыбы и сотового меда” (Лк. 24:42), что означает: почтили праведной верой и святой жизнью таинства Христа страдавшего. Рыба — это вера, ибо сказано в Евангелии: “разве вместо рыбы подаст ему змею?” (Лк. 11:11), что означает: разве вместо веры даст неверие? Рыба — это смерть, ибо сказано в книге Ионы: “Приготовил Бог рыбу огромную, чтобы она поглотила Иону” (Ион. 2:1), что означает: позволил Бог-Отец, чтобы жестокая смерть овладела Христом. Рыба — это дьявол, ибо сказано в книге Товита: “Показалась огромная рыба, чтобы поглотить его” (Тов. 6:3), что означает: дьявол кружит, ища, кого поглотить»[48].

Итак, в средневековой семиотике носителем значения является не сама вещь, но ее свойство. Вещь — агрегат гетерогенных, а нередко и враждебных, антиномичных свойств; этим и объясняется ее многозначность.

Связь эмблематики со средневековой семиотикой вещей — признанный факт в эмблематологии[49]. Нужно, однако, отметить, что в теоретическом плане идея языка вещей разрабатывалась эмблематистами гораздо более робко, чем средневековыми экзегетами. Гуманисты-классики, они все-таки ориентированы на риторическую традицию, на новооткрытого Квинтилиана; поэтому-то главный для эмблематической практики (и для средневековой герменевтики) тезис «вещи значат» дан у Альчиато как отступление от того естественного состояния семиозиса, который предписан риторикой.

Однако в практическом плане идея «языка вещей» проведена эмблематистами с гораздо бóльшим размахом, чем средневековыми герменевтами. Да и существовала ли для последних реальная вещь в ее автономном бытии, вне текста? Все усилия средневековых толкователей «языка вещей» были направлены не на вещь, наличную в действительности, но на названную в тексте Священного Писания. Вещь они видели *сквозь* ее имя, и отсюда — доминирование имени над реальностью, проявлявшееся, например, в средневековом бестиарии: разные синонимичные имена одного животного (например, козел — caper и hircus [50]) воспринимались как имена разных животных, т. е. как разные вещи. Реальный мир читался как бы сквозь Книгу. Многозначность вещи не усматривалась в мире, но вычитывалась из Книги; в конечном итоге, эта многозначность и была нужна для того, чтобы в многосмысленном толковании гармонизировать противоречия Библии[51].

И напротив, эмблематисты пытаются увидеть и даже услышать вещи как таковые, в их бытии до книги и вне книги [52] — и лишь потом свести эти образы и голоса вещей в книге эмблем. Их тема — вещи *в мире*, а не *в книге*. Весьма характерен образ из поэмы «Седмица» (1578) Гийома Дю Бартаса — поэта, тесно связанного с эмблематической традицией: умный человек должен, «увидев, как на полях золотится урожай, воспринять урок из невнятной речи колосьев»[53]. Урок состоит в том, что пустые головки гордо поднимаются вверх, а обремененные зерном смиренно, под собственной тяжестью, склоняются: противопоставление пустых и обремененных колосьев, иллюстрирующее связь глупости и гордости, мудрости и смирения, воспроизводится в «Опытах» Монтеня, на также и в эмблемах. Николай Таурелл помещает изображение таких колосьев в эмблему с inscriptio «Levitate superbit, et extat» («Из-за своей легкости чванится и превозносится»), а в подписи поясняет: «Посмотри, как богато лето желанным урожаем, каким

барышом одарит поле своего хозяина. Но вот, одна колосинка возвышается надо всеми остальными: прямая, она возносит свою верхушку прямо к звездам, разрастается обильной, но пустой шелухой, — ибо в ней нет ничего, что бы клонило ее вниз (nil quo retrahatur, habet). Заносится тот, кого подымает вверх пустая теория; ибо, считая себя ученым, он не знает ничего (Quem levis assurgens effert doctrina, superbit. Nam scit, qui doctum se putat esse, nihil)»[54].

Но главное: этот урок колосьев извлечен не из книги, а из действительности — как бы во время прогулки по полю. Да и сама эмблематическая «интермедиальность» — идея дать рядом с текстом само изображение вещи (которое далеко не всегда так уж необходимо для восприятия эмблемы) — не вызвана ли желанием поместить рядом со словом, но все же отдельно от него, саму вещь, чтобы, быть может, яснее услышать ее собственный «голос»?

Однако сама средневековая идея вещи как агломерата свойств, обладающих различными (в том числе и противоположными) значениями, была эмблематистами полностью усвоена. Та или иная вещь в каждой *отдельно взятой* эмблеме как правило обладает (о чем мы говорили выше) ясным и единым (хотя и обобщенным) смыслом. Но, если мы не ограничимся одной конкретной эмблемой и обратимся к эмблематике в ее доступной нам полноте, то мы увидим, что едва ли не всякая вещь наделена обширным набором значений: вещь фактически многозначна[55]. Возьмем, к примеру, фиговое дерево. В полуфантастической «ботанике» эмблематистов оно: 1) растет так настойчиво и упорно, что способно расщепить мраморный саркофаг, обозначая тем самым опасную «силу малого» (Иоахим Камерарий)[56]; 2) размножается такими многочисленными побегами, что из одного ствола может вырасти целый лес, — показывая человеку, сколь хорошо иметь большое потомство (Юлий Цинкгреф)[57]; 3) без пышного цветения дает обильные плоды, что значит «давай, а не обещай» (Камерарий)[58] — «Мы должны поступать, как фиговое дерево, которое, не цветя, приносит в изобилии плоды: так и друзьям надо помогать делом, а не обещаниями» (Гийом де Ла Перьер)[59].

Другой пример — роза. Ее красота быстротечна (напоминание юным красавицам — в эмблеме Ла Перьера[60]); цвет ее не уникален, а подлинная единственность — в запахе (запах для розы что верность для любви: лишь благодаря верности любовь становится подлинной — Николай Таурелл[61]); красивый цветок защищен шипами (здесь по крайней мере два значения: из зла можно получить благо — Жоржетта де Монтене[62]; без боли нет удовольствия, не уколовшись, не насладишься — Ла Перьер[63]); из розы пчела получает мед, а паук — яд (одно и то же может быть целительно и губительно — Адриан Юний[64]); роза приносит

смерть шпанской мухе (высокое несет гибель «низким» — Камерарий); если роза растет рядом с чесноком, ее запах усиливается (зависть лишь стимулирует выдающийся ум — у того же Камерария[65]).

Уже из этих двух примеров видно, что та или иная вещь как таковая для эмблематистов — и не хороша, и не плоха: вещь разнимается на свойства, а лишь они могут иметь негативный или позитивный смысл. В зависимости от того, какое свойство оказывается в центре внимания, вещь толкуется, выражаясь средневековым языком, in bono или in malo [66].

Фиговое дерево разными своими свойствами демонстрирует опасную деструктивную силу «малого» (значение in malo) и учит благородству подлинной дружбы (значение in bono). Олень, увлеченный едой и не слышащий охотников, означает грешника, погруженного «в клоаку грехов» (Матиас Хольцварт)[67]; но олень, устремившийся к источнику, — праведника, ищущего Бога (Камерарий)[68].

Вещь преподносит уроки — но разные в зависимости от ситуации. В пределе уроки, данные одной и той же вещью, могут быть противоположными по смыслу, как в эмблемах с оленем — но также например, и с ослом, который в одном случае демонстрирует невосприимчивость природы к воздействию искусства (осла не обучить красивой выездке, он не заменит настоящего скакуна — «искусство не меняет природу», Бартелеми Ано[69]), а в другом — чудесную способность любви в союзе с искусством менять самую грубую природу («и осел танцует, когда Амур музицирует» — Ла Перьер[70]).

Образ мира в эмблематике

Как видим, эмблематика усваивает из средневековой герменевтики принцип читаемости мира, расширяя и меняя (как мы еще увидим) набор заключенных в мире смыслов. Эмблемы не столько сочиняются, сколько извлекаются из мира, как смыслы, открытые при чтении, — и несколько странно звучащие в буквальном русском переводе названия эмблематических книг Иоахима Камерария — «Эмблемы из трав», «Эмблемы из четвероногих животных» (Emblemata ex re herbaria, Emblemata ex animalibus quadrupedibus и т. п.) следует переводить и понимать именно в этом духе: «Эмблемы *взятые (извлеченные)* из трав», «Эмблемы *взятые* из четвероногих животных».

Восприятие мира sub specie emblematis мы находим не только у самих эмблематистов, но и у многих людей той эпохи, которые не создавали эмблем, но, несомненно, мыслили эмблематически. Пример такого мышления мы позаимствуем из Джона Донна. Корабль, на котором он отправляется в свое последнее плавание — в Германию, с по-

сольством виконта Донкастера, — переосмысляется им как религиозная эмблема: «In what torne ship soever I embarke, / That ship shall be my embleme of thy Arke; / What sea soever swallow mee, that flood / Shall be to mee an embleme of thy blood...» («Любой утлый корабль на который я восхожу, будет для меня эмблемой твоего Ковчега; любое море, которое поглотит меня, будет для меня эмблемой твоей крови...»)[71]. M. C. Sloane, комментируя этот текст, отмечает парадоксальную ресемантизацию в «эмблеме» Донна моря и корабля — традиционных символов опасности и ненадежности: «Море, этот источник опасности для человека, становится в то же время, будучи уподоблено искупительной крови, средством человеческого спасения...»[72]. Соответственно, утлый корабль трансформируется в сверхнадежный «ковчег». Взятая в вышеописанном герменевтическом контексте, эта ресемантизация оказывается не такой уж парадоксальной: просто в вещах, имеющих устойчивое значение in malo, Донн открывает и значения in bono. Игра этими полюсами постоянно происходит и в средневековой герменевтике, и в эмблематике.

Но эмблема — не только мир вещей, из которых можно вычитывать смыслы. Весь этот комплекс осмысленных вещей обращен к человеку, призывает его определенным образом измениться, соответствовать тому уроку, который в вещах заложен.

Представление о природе-учительнице, об уроках, заключенных в ее вещах (неодушевленных и одушевленных), лишь наметившись в библейских текстах (завет из книги Притч Соломоновых, 6:8: «иди к пчеле и научись у нее...») и в античной «естественной истории»[73], концептуально разрабатывается в средневековой герменевтике (ср. вышецитированную мысль Гуго Сен-Викторского: «Вся природа учит человека»), становится поистине центральным для эмблематики и переживает ее, переходя в «натурфилософскую» лирику XIX столетия. «Учись у них, — у дуба, у березы», — предлагает читателю Афанасий Фет. Но это, конечно, лишь слабый отголосок того мощного дидактического хора вещей, который звучит в эмблематике. В ней «учат» все вещи — объекты неживого мира («движение светил» дает нам пример «постоянства» в эмблеме Таурелла[74]), растения (лоза, обвившая засохший вяз, наставляет нас, что дружеской верности не страшна смерть), а в особенности, конечно, животные. Урок могут давать даже геометрические фигуры: в эмблеме Теодора Безы[75] круг «учит округлости обхождения», а куб — неколебимости.

В то же время с чрезвычайной остротой осознается и скрытый в этой дидактике природы парадокс: лишенная разума природа нередко оказывается мудрей разумного человека. Николай Таурелл с этого парадокса начинает свое предисловие к книге эмблем: «Здесь ты [чита-

тель] обретешь природу живую и мудрую (naturam hic habes viventem et prudentem): наилучшую руководительницу в житейских делах (optimam vivendi ducem) и усмирительницу нравов. Которая, однако, и не жива, и не способна к пониманию (nec viva tamen est, nec intelligens); не наделена ни душой, ни разумом (nec anima, nec mente praedita)»[76].

Гийом Геру разворачивает этот парадокс в гимническом четверостишии — обращении к Богу, которое завершает его «Блазон о птицах» из «Второй книги описания животных»:

O combien grand en ses merveilleux faits
Est ton pouvoir: o deité immense,
Astres et cieux annoncent ta clemence,
Tout animaux en sont tesmoings parfaits.

(О, сколь велико твое могущество, [явленное] в этих чудесных деяниях; о, безграничное Божество, звезды и небеса возвещают о твоем милосердии; все животные — его совершенные свидетели)[77].

Вещи мира, живые и мертвые, одушевленные и неодушевленные, «возвещают» о милосердии Бога: природа, будучи неразумной, все же моральна[78]. Прежде всего это относится к животным, среди «героев» эмблематического макрокосма составляющим самый обширный класс. Животный мир дает нам возможность показать исторические связи эмблематики — проследить, как она усвоила, по-своему модифицировав, и разработанный античной естественной историей каталог звериных свойств, и систему значений, присвоенных этим свойствам в средневековом бестиарии.

Эволюция бестиария: от античной «естественной истории» к эмблематике

В нашем воображении образ зверя составлен из физических и моральных (т. е., по сути «духовных») свойств: лиса отличается рыжестью и хитростью, осел длинноух и глуп и т. п. Первые большей частью (по крайней мере, в наше время) очевидны; над созданием каталога вторых в течение многих веков работала словесность, в различных своих жанрах: и художественных (в первую очередь в басне), и «научных» (такие зоологические тексты, как «История животных» Аристотеля и соответствующие книги в «Естественной истории» Плиния Старшего).

Эмблематика унаследовала и басенную традицию, и традицию античной «естественной истории»; причем объем звериных свойств и нравов, описанных во второй, конечно, намного превышает объем первой. Следует, однако, учитывать, что между античной зоологией

и эмблематикой лежит средневековый бестиарий, осуществивший то, о чем античность не помышляла, — семиотизацию зверя, превращение его свойств («природ», как выражаются авторы бестиариев) в знаки моральных и иных духовных качеств. Авторы эмблем весьма часто апеллируют непосредственно к античным авторитетам, игнорируя средневековую традицию; однако сам средневековый семиотический подход к зверю в эмблематике прочно усвоен: животные, их свойства практически всегда служат в эмблемах знаками.

Итак, мы выделяем в европейской «культурной истории зверя» три этапа: античная зоология; средневековый бестиарий; ренессансно-барочная эмблема. Каждый из этих этапов оставил нам огромный корпус текстов о звере; при этом на каждом этапе решались свои задачи. Античная зоология создала каталог свойств зверя, но еще не думала о его семиотизации; средневековый бестиарий превратил зверей в знаки; эмблема привела эти знаки в движение, научилась их свободно сочетать.

«Естественная история» Плиния Старшего: каталог свойств

Образец античного каталога звериных свойств мы найдем в «Естественной истории» Плиния Старшего — а именно, в ее восьмой книге[79], где говорится о наземных животных. Состав зверей, описанных здесь, нам в целом привычен, хотя тут и попадаются звери фантастические и неопознанные. Отсутствует, правда, кошка, без которой невозможен современный бестиарий; однако во времена Плиния она еще не была домашним животным, а о дикой кошке автор ничего не сообщает.

Плиний описывает зверя как набор свойств — и это важный момент, который определит развитие позднейшей бестиарной семиотики. Здесь естественная история расходится с другим античным бестиарным жанром — басней: в басне зверь наделен более или менее цельным характером, здесь — свойствами, которые могут быть необъяснимо противоречивыми. Так, у Плиния и лев, и слон — смелые и сильные звери; но лев необъяснимым образом боится петуха (его гребешка и особенно крика — 19), а слон так же необъяснимо ненавидит крыс (10) и боится крика самой маленькой свиньи (9). Так в самом ли деле лев и слон храбры или все-таки трусливы? Можно сказать, что они наделены свойствами и храбрости, и трусости — и проявления этих свойств обусловлены ситуативно.

Если мы охватим совокупность звериных свойств, то едва ли сможем указать на какую-либо человеческую способность, которой не обладало бы то или иное животное (мне не удалось, правда, найти у Плиния упоминаний о смехе зверя).

Так, животные по-своему разумны. Примеров этой разумности у Плиния немало. Две козы встретились на очень узком мосту, так что

разойтись было невозможно; после некоторых раздумий одна коза легла, а другая переступила через нее (76). Многие животные «знают, из-за чего на них охотятся» (5), и пытаются избавиться от предмета вожделения охотника, если тот уже близко: слон разбивает свои драгоценные бивни (4), бобр откусывает себе гениталии, из которых делают целебные средства (47), — тем самым оба спасаются от смерти.

Вместе с тем, животные бывают вполне по-человечески глупы. Если волк ест, но вдруг отвлекается от еды и смотрит по сторонам, то забывает, что еда у него уже есть, и идет искать новую (34). Впрочем, быть может, это не глупость, а рассеянность?

Звери не только способны обучаться, но порой проявляют нечто похожее на честолюбие отличника: слон, которого нередко били за медленность в обучении, ночью сам повторял для себя дневной урок (3). Обнаруживают звери и склонность к владению языками — правда, в исключительно прагматических целях. Так, гиена выучивает имя пастуха, на которого хочет напасть, потом зовет его по имени и, когда он приближается на зов, убивает его (44). Они понимают человеческую речь. Женщина спаслась из когтей льва, сумев его убедить, что она слабое существо, добыча, недостойная его славы (indigna ejus gloriae praeda). Лев тут еще являет и пример вполне человеческого великодушия! Почему, вопрошает Плиний, дикие животные смягчаются, когда к ним обращаются с речью, — происходит ли это случайно или вследствие их разумности (ex ingenio)? Мнения на этот счет расходятся (19).

К проявлению разумности следует, видимо, отнести и способность зверей к самолечению, порой весьма хитроумными способами: так, гиппопотам умеет пускать себе кровь, вскрывая вену тростинкой (40).

Звери способны испытывать самые разнообразные эмоции.

Любовь, причем не только к сородичам, но и к людям: слон влюбился в продавщицу венков (5). Любовь к родителям принимает форму самоотверженной заботы: сони (glires) «с образцовым благочестием» (insigni pietate)» кормят своих дряхлых родителей (82). Жертвенный характер принимает любовь к хозяину (или преданность ему?): собака, когда ее хозяина предавали огню, бросилась за ним в пламя (61). К более слабым существам крупные животные проявляют что-то вроде милосердия: слон отодвигал хоботом мелкую скотину, чтоб случайно не раздавить ее (7); лев (как мы уже видели) склонен миловать женщин, а на детей нападает лишь когда очень голоден (19).

Позитивные чувства, испытываемые зверем к людьми, — особая большая тема «Естественной истории». Зверь способен довериться человеку, просить у него помощи и проявить потом благодарность. Человек в лесу попал в засаду разбойников; дракон (draco — для Плиния разновидность змеи), которого он в детстве любил и выкармливал, уз-

нает его голос и приходит на помощь (22). Лев приползает к человеку, лижет ему ноги; у него ранена лапа (или у него кость в горле), и только человек может ему помочь. В благодарность за помощь он приносит человеку дичь. Та же история — с пантерой, чьи детеныши упали в яму. «Почему они [звери] не обращаются к другим животным; откуда они знают, что человек может им помочь?» — вопрошает Плиний, изумленный этими проявлениями доверчивости и дружественности (21).

Стыд — также далеко не чисто человеческое достояние. Побежденный слон стыдится поражения, он «бежит от голоса победителя» (5). Из стыда (pudore) слоны совокупляются тайно (5). Близок стыду страх инцеста, который заставляет коня, узнавшего, что он совокупился с матерью, броситься в пропасть, покончив тем самым с жизнью (64).

Перечень похвальных чувств завершим чувством религиозным: благоговение перед высшим началом, перед Божеством зверю не чуждо. Слону присущ культ звезд (religio siderum), почитание солнца и луны; в Мавритании слоны при новолунии спускаются к воде, торжественно очищают себя и так приветствуют ночное светило (1). Впрочем, и крокодил в течение семи дней праздника Аписа ни на кого не нападает (71), видимо, выражая тем самым свое почтение к данному богу.

Далее нам придется перейти к более темным сторонам зверя — впрочем, разделяемым им с человеком. Порой животных «связывает» необъяснимая вечная вражда — такова, например, взаимная ненависть, которую питают слон и дракон. Рисуя впечатляющую картину их битвы, в которой нередко отсутствует победитель (ибо одолевший слона дракон гибнет сам, придавленный трупом недруга), Плиний восклицает: «В чем причина этой вражды, если не в том, что природа для самой себя приготовила такое [удивительное] зрелище?» (12).

Животным известен страх — причем порой необъяснимый, иррациональный, унизительный: об унизительных страхах льва и слона мы уже говорили; ослы боятся воды и отказываются идти по мосту, если между дощечками видна водная гладь (68). Им свойственны и такие пороки, как тщеславие (быку, почитаемому в Египте в качестве бога Аписа, нравилось, что его почитают, он сам хотел этого — adorari velle, 71), склонность к воровству (мыши не просто воруют — им приятно воровать, 82).

Порой Плиний отмечает у животных сплетения чувств, порождающие на событийном уровне целые сюжеты. Аспиды, которые живут всю жизнь парами и не могут существовать друг без друга, соединяют верность с мстительностью. Если человек убивает аспида, то супруг (супруга) преследует убийцу, распознавая его силой инстинкта в любой толпе; воспрепятствовать мести может только река или «быстрый бег преследуемого» (35).

Неверность, ревность, обман вплетены в природу льва и львицы. Лев по запаху чувствует, что львица изменила ему с леопардом; львица понимает, что супруг узнает об измене, и после нее либо идет омыться в реке, либо старается не приближаться ко льву и следует за ним на расстоянии (17).

Звери не только испытывают чувства, но способны их выражать. Лев выражает состояние души хвостом (19); умирая, он также выражает свою тоску: кусает землю, проливает слезы (19). Кони плачут по утраченному хозяину — впрочем, не только у Плиния, но уже у Гомера (кони Патрокла).

Как мы уже видели, в душе зверя Плиний находит немало необъяснимого, иррационального — таковы страх неопасного (слон и мышь); вражда к тому, кто не причиняет вреда. По крайней мере два из отмеченных Плинием звериных свойств всецело принадлежат сфере иррационального. Первое из них — способность видеть сны, которой в определенных обстоятельствах обладают собаки женского пола: во сне они «видят фавнов» (62 — Faunos cerni: итальянский переводчик передает это загадочное выражение словом «галлюцинации», а французский — словом «кошмары»[80]). Второе же — это способность к предчувствию, предугадыванию: крокодил всего откладывает яйца выше уровня, до которого поднимется в этом году Нил, — ему присущ дар некоего praedivinatio (37); белки предвидят бурю и закрывают свою нору с той стороны, откуда будет дуть ветер (58).

Этот каталог духовных свойств можно продолжить и другими способностями, объединяющими зверя с человеком. Так ли уж курьезен этот каталог? Спустя два тысячелетия Чарлз Дарвин в главе «Сравнение духовных сил человека и низших животных» (из книги «Происхождение человека» в издании 1874 г.), доказывая «отсутствие фундаментального различия в духовных способностях человека и высших млекопитающих», даст свой каталог духовных свойств зверя: любовь, страх, мужество, гнев, любопытство, подражание, внимание, память, воображение, чувство красоты, зачатки религии (в преклонении пса перед хозяином) и т. п.

Хочется сказать: звери совсем как человек. Да, в общей совокупности их свойств. Но отметим одно важное обстоятельство: человеческие свойства разделены между разными зверями произвольно и, по видимости, бессмысленно. Почему именно соня заботится о своих «стариках»? Связано ли это каким-либо образом с ее характером? Нет — по той простой причине, что у нее и нет никакого характера. Зверь у Плиния предстает не цельным характером, но причудливой совокупностью свойств, которые порой к тому же противоречат друг другу (мужество и, одновременно, трусость льва). Средневековый бестиарий, следуя

за античной естественной историей, вполне логично будет называть эти свойства «природами» и утверждать, что у такого-то зверя имеется столько-то природ (Ришар де Фурниваль).

Итак, сами по себе духовные свойства зверя, конечно, весьма человеческие. Но они очень не по-человечески изолированы друг от друга, разрознены, присвоены природой тому или иному животному совершенно произвольно. Эта произвольность не может не напомнить «произвольность» языка, в котором «случайные» комбинации звуков произвольным образом соотнесены со значениями.

Так, может быть, природа, причудливо распределяя свойства между зверями, хочет нам что-то этим сказать? В самом деле, от каталога Плиния, — шаг до этой простой идеи: всеми этими свойствами природа нас чему-то учит, что-то нам показывает. Животные — это знаки, слова в языке природы.

Но античность лишь готовится сделать этот шаг. Лишь изредка у Плиния появляются, применительно к тем или иным свойствам животных, слова «значить», «значение». Лев мужественен: когда его преследует свора собак и охотники, он удаляется от них нарочито медленно, презрительно, и так, чтобы его видели: это «animi significatio»; «знак» благородства его души (19). Животные «показывают (monstravere)» нам целебные свойства трав (41); даже подают нам знаки (significatio): крысы бегут из домов, которые должны рухнуть (52).

Средневековый бестиарий: свойства становятся знаками

И все же никакого систематического представления о семиотике зверя у Плиния, как и у прочих античных авторов, нет. Это и не удивительно: идейную платформу для символического понимания зверя создает лишь Средневековье — своим учением о значении вещей, к которому мы уже обращались выше.

Статья средневекового бестиария нередко двучастна. Первая часть — «биологическая» — содержит свойства зверя, которые упоминал и Плиний вкупе с другими античными авторами, известными средневековью. Вторая же, вполне новаторская и невозможная у Плиния часть — семиотическая. Нередко она открывается словами «означает же [данный зверь]...»; далее идет перечень значений тех или иных свойств. Этой семиотики зверя античный бестиарий не знал.

Зверь теперь — не просто феномен естественного истории, но и вещь-знак, вещь — слово, означающее иные реалии мира. Впрочем, точнее будет сказать, что знаком является не сам зверь, а то или иное его свойство: ведь в средневековой семиотике, как мы уже говорили, значат не сами вещи, а их (многочисленные) свойства — и этим обу-

словлена исключительная многозначность «языка Бога», намного превосходящая многозначность человеческого языка.

Неудивительно, что в средневековой бестиарной семиотике, как и в античной естественной истории, зверь оказывается «разобран» на отдельные изолированные свойства. Именно они становятся носителями значений; при этом выбор свойства, которому приписывалось данное значение, иногда кажется нам неожиданным. В бестиарии Петра из Бове (начало XIII в.) еж — дьявол; но вовсе не потому, что вооружен страшными иглами, а потому, что носит на этих иглах лесные плоды (читай: соблазны мира сего): «Ты, христианин, Божий человек, бойся ежа, то есть дьявола, который покрыт иголками и всегда готов устроить тебе западню, ибо забота о благах сего мира и преходящие наслаждения закреплены на сих иголках...»[81].

Значения разных свойств одного и того же зверя не только различны, но порой и противоположны: так, «обладает лев и силой (virtus), и свирепостью (saevitia). Сила его обозначает Христа, свирепость — дьявола» (Григорий Великий)[82].

Зверь приобретает многозначность, обусловленную различием его свойств. Петух — этот ночной страж (vigil nocturnus), которого «природа создала, чтобы понуждать смертных к трудам, прерывая их сон» (Плиний, «Естественная история». X:xxi:46), обозначает бодрствование и бдительность (vigilantia) истинного христианина, и таково наиболее распространенное, позитивное, значение петуха. Однако тот же петух (в exemplum Жака де Витри)[83] предпочитает гнилые зерна драгоценным камням, «не разумея их пользы» и обозначая тем самым отвержение истинных ценностей.

Пение лебедя чаще всего толкуется позитивно. Сладость Моисеева гимна сравнивается с предсмертным пением лебедя[84]; более того, последние слова Христа уподобляются лебединой предсмертной песне — у Конрада Вюрцбургского, в обращении к Деве Марии: «Говорят, что лебедь поет, когда он должен умереть; так же поступил и твой сын...» [85]. И белизна лебедя, казалось бы, должна однозначно обозначать непорочность и чистоту, что и в самом деле типично для позднейшей эмблематической традиции: так, на эмблематическом панно (ок. 1725) в северном нефе собора св. Михаила в Бамберге белоснежный лебедь плывет по спокойной воде, под ясным небом; помещенная в изображении надпись гласит: «Exit qualis intrat (Выходит таким же, каким входит [т. е. белоснежным — в воду и из воды])», указывая, видимо, на Деву Марию или на самого Христа, которые вошли в мир и вышли из него непорочными[86].

Однако средневековое воображение, склонное всюду, где можно, выделять и подчеркивать антитезы (напомним, что, по Августину,

антитеза — важнейшая из фигур «красноречия вещей»), видит в лебеде контраст белоснежного оперения и черного мяса, позволяющий толковать лебедя in malo. «Лебедь имеет белое перо, но черную плоть. Морально лебедь, блоснежный своими перьями, обозначает действие, присущее притворству: черная плоть скрыта [белыми перьями], потому что и плотский грех завуалирован притворством», — утверждается в бестиарии «О животных и иных вещах» (XII или XIII в.)[87].

Аналогичная семиотическая двойственность присуща и страусу. С одной стороны, позитивный смысл может придаваться повадке страуса забывать про отложенные им яйца[88]: «эта птица означает для нас добродетельного человека примерной жизни (prodome de bone vie), который забывает о вещах земных и обращается к небесным», — говорит по этому поводу Гильом Нормандский[89], приводя в подкрепление слова Христа: «...Кто любит сына или дочь более, нежели Меня, не достоин Меня» (Мтф. 10:37). С другой стороны, страус, неспособный летать, лишь притворяется птицей, обозначая тем самым лицемерие[90].

Во всех трех примерах многозначность птиц объясняется тем, что носителями смыслов служат их различные, совсем не сходные свойства (у страуса, например, забывчивость и неспособность летать). К такой ситуации вполне применим вышеприведенный принцип «значения вещей»: у вещи столько же значений, сколько и свойств.

Но как объяснить весьма многочисленные случаи, когда разными значениями наделяется одно и то же свойство зверя? И оно, отдельно взятое, может толковаться и in bono, и in malo: принцип соответствия свойства и значения нарушается.

Возьмем, например, свойство льва спать с открытыми глазами. Астерий Амасийский толкует его in malo: у демонов и дьявола, хотя они и изображают благочестие и скромность, глаза открыты ко злу»[91]. Но в бестиарии «О животных и иных вещах» открытые во сне львиные глаза трактованы in bono, понимаются как знак Христа в том смысле, что «его умирающая плоть на кресте спала, а Божественность бодрствовала», в соответствии со словами из «Песни песней»: «Я сплю, а сердце мое бодрствует» (Песн. 5:2)[92].

Предсмертной песне лебедя, с которой Конрад Вюрцбургский сравнил последние слова Христа, трактат «О животных и других вещах» ухитряется дать истолкование in malo. Лебедь — знак гордеца. «Когда лебедь умирает, то часто заявляет о себе сладостным пением. Так и гордец (superbus), когда уходит из этой жизни, до конца (adhuc) наслаждается сладостью этого мира...»[93].

Как же объяснить эту многозначность — уже не зверя, но его отдельно взятого свойства? Похоже, что свойство вещи, в отличие от слова, вообще не несет в себе никакого собственного, имманентного

значения: значения «появляются» у свойств лишь в тот момент, когда Бог «говорит» ими; и эти значения обусловлены предметом, о котором «говорит» Бог, темой его речи. Иначе говоря: свойство вещи приобретает значение лишь в контексте определенного дискурса; при этом одно и то же свойство может получать разные (в пределе — противоположные) значения в разных дискурсах. Будем понимать под дискурсом комплекс высказываний (принадлежащих к одному или ко многим текстам) на определенную тему, объединенных типичными для данного комплекса мыслительными ходами и словесными формулами, т. е. правилами мыслительной и языковой «игры». Знание этих правил и делает дискурс понятным и отчасти даже предсказуемым. Так, можно говорить о средневековых дискурсе праведности и о дискурсе греховности: элементы этих дискурсов могут соприсутствовать в одном тексте (в таком, где, например, говорится о противоположных судьбах праведных и грешных), но могут существовать и раздельно. В каждом из них «свойства вещей» будут превращаться в знаки относительно предсказуемым образом: автор, рассуждающий о греховности, будет склонен толковать свойства вещей in malo, рассуждающий о праведности — in bono.

Рассмотрим, например, как трактуется в дискурсах греховности и праведности свойство змеи затыкать себе уши, чтобы не слышать голоса заклинателя. Это свойство, упоминаемое в Псалтири (аспид «затыкает уши свои и не слышит голоса заклинаний» (Пс 57:5–6)[94], Августин трактует in malo, сравнивая со змеей иудеев, не желавших, согласно «Деяниям апостолов», слышать увещания св. Стефана: «они, закричав громким голосом, затыкали уши свои, и единодушно устремились на него» (Деян. 7:57). Августин сближает это место с текстом 57 псалма, а также и с поверьем, которое известно по «Физиологу». «Говорят, что змеи, когда их заклинают, прижимают одно ухо к земле, а другое затыкают собственным хвостом, чтобы не броситься к заклинателю и не покинуть свои пещеры. И все же заклинатель выводит их. Так и эти [грешники, в т. ч. те, что побили камнями св. Стефана, — А. М.]: шипят в своих пещерах, неистовствуют в своих сердцах. Еще не вышли наружу: заткнули свои уши. Да пусть уж выйдут, покажут, кто они на самом деле: пусть бегут к камням. И вот выбежали, и побили камнями [св. Стефана]»[95].

Доминиканский монах Жан Гоби в сборнике exempla «Небесная лестница» (1327–1330) трактует ту же повадку змеи in bono: христианин не должен слушать искусителей; ему следует поступать, как поступает змея, затыкающая себе ухо хвостом, или как лиса, прикладывающая ухо ко льду[96].

В первом случае (Августин) мы имеем рассуждение в рамках типичного дискурса греховности, где отказ от чувственного восприятия оце-

нивается негативно, как аллегория слепоты или (как в данном случае) глухоты к Божественному образу и/или слову. Жан Гоби, напротив, развивает типичный для средневекового дискурса праведности мотив недоверия к органам чувств и видит в змее, отказывающейся слышать заклинателя, знак благочестивого христианина.

Если звериная семиотика в дискурсах праведности и греховности постоянно отсылает нас в религиозную сферу, к отношениям человека и Бога, то с XIII века зверь как знак все сильнее проявляет себя в куртуазно-любовном дискурсе. Мы ограничимся здесь обращением к базовому тексту традиции куртуазного бестиария — «Бестиарию любви» амьенского гуманиста (врача, поэта, библиофила) Ришара де Фурниваля (1201–1260?). Автор сосредоточен именно на семиотике зверя — глагол signifier использован им, по подсчету Габриэля Бьянчотто, двадцать два раза[97]; естественная биологическая сторона зверя как таковая Ришара не интересует. Поворот от религиозной семиотики к куртуазной явствует уже из названия. И в самом деле: толкования свойств разворачиваются в области отношений влюбленного и возлюбленной.

Сравнение значений, которые приписываются звериным свойствам в религиозных дискурсах греховности и праведности, со значениями тех же свойств в куртуазном дискурсе Ришара позволит нам убедиться, во-первых, в том, что одно и то же свойство зверя может иметь несколько значений, и, во-вторых, — в том, что значение в самом деле зависит от дискурса.

Приведем несколько примеров.

1) **Свойство:** *При встрече человека и волка человек лишается голоса, если волк замечает его первым; голоса лишается волк, если человек первым замечает волка.*

<u>Религиозное значение</u>. В дискурсе греховности в этом свойстве «закодированы» отношения дьявола и человека. Волк-дьявол, увидевший первым человека, лишает его голоса — то есть способности к праведному слову (исповеди, молитве, проповеди). Петр Дамиан, считающий, что в ситуации такой встречи голос возвратится к человеку, если он расстегнет свою верхнюю одежду, советует (имея в виду уже дьявола): «Расстегни свою одежду посредством исповеди, чтобы быть не немым, а красноречивым, и получить свободу речи, ибо как сказано в Писании: “Скажи мне о твоих прегрешениях, чтобы оправдаться” (Ис. 43:26)»[98]. Сам же волк (он же дьявол) «лишается голоса» в том смысле, что понимает, что его распознали, и «откладывает свое дерзкое нападение» (Храбан Мавр)[99]. Таким образом, немота обозначает здесь (для человека) неспособность исповеди перед Богом и (для дьявола) откладывание на лучшие времена атаки на человека.

Куртуазное значение. В «Бестиарии любви» это свойство («природа» — nature), как и прочие описанные в данном тексте, обозначает один из аспектов «любви между мужчиной и женщиной». Если мужчина первым обнаруживает, что женщина его любит, и дает ей это понять, она теряет «силу отказать» (le hardement d'escondire). Но дама первой распознала чувства автора, «и поскольку я был увиден первым, согласно природе волка я должен был лишиться голоса», и поэтому это сочинение составлено «не как пение, но как рассказ»[100]. Лишение голоса для мужчины обозначает отказ от поэтической формы изложения, а для женщины — неспособность отказать в любви.

2) **Свойство:** *Волк не может повернуть назад шею, а способен поворачиваться лишь всем телом.*

Религиозное значение в дискурсе греховности. «То, что [волк] не может повернуть голову назад, не повернув и всего тела, показывает, что дьявол никогда не повернется к исправлению посредством покаяния (diabolum demonstrat ad poenitudinis correctionem nunquam flecti)» («О животных и других вещах»[101]). Неспособность повернуть шею означает неспособность к раскаянию.

Куртуазное значение. Женщина способна отдаваться любви «лишь вся целиком» («Бестиарий любви»)[102].

3) **Свойство: Волк не охотится вблизи своего логова, когда выкармливает детенышей.**

Религиозное значение в дискурсе греховности. «Когда [волк] выкармливает детенышей, то ловит добычу лишь вдалеке [от логова]. Ибо дьявол одаряет преходящими благами тех, в ком он уверен, что они будут претерпевать вечные муки в геенских узилищах; преследует же он тех, кто отдаляется от него [своими] благими делами, как читаем мы о благом Иове, которого [дьявол] лишил всего его добра…» («О животных и других вещах»)[103]. Свойство превращено в знак двух тактик дьвола: законченных грешников («детенышей волка») дьявол-волк держит у себя в логове и «выкармливает»; на тех же, кто «удаляется» от дьявольского «гнезда», он ведет охоту.

Куртуазное значение. Фурниваль использует лишь первую часть свойства: волк не нападает на добычу близ своего логова. Так и женщина любит мужчину, когда он вдали от нее, и теряет к нему интерес, когда он приближается[104]. Свойством волка здесь обозначен парадокс женской любви.

4) **Свойство:** *змея боится обнаженного человека и нападает на одетого.*

Религиозное значение. В дискурсе праведности нагота оценивается позитивно, как свобода от греха. «В духовном смысле (spiritualiter) нам нужно понять, что пока первый Адам в раю был обнажен, змей не мог

его одолеть. Но потом он облачился в тунику, то есть в смертность тела, … и тогда змей и восстал на него. Если ты, о человек, будешь облачен в смертную одежду, то есть в ветхого человека, восстанет на тебя змей. Если же совлечешь с себя одеяние … мира сего и [его] мрака, не восстанет на тебя змей, то есть дьявол»[105]. Нагота — безгрешность и неуязвимость для дьявола-змеи; одетость — греховность.

Куртуазное значение. В семиотике «Бестиария любви» ценностное соотношение наготы и одетости сохраняется, хотя обоим состояниям приписаны совсем иные значения. «Новую дружбу можно сравнить с обнаженным человеком, а любовь упроченную (confremee) — с одетым». На первых порах знакомства дама-«змея» нежно обращалась с влюбленным, видимо, потому что немного робела его вследствие новизны («обнаженности»); затем, узнав о его чувствах, дама начинает обращаться с ним жестоко. Влюбленному же новизна («нагота») придает смелости говорить о своих чувствах; потом «одежда» стесняет его, он уже не решается излагать свои мысли[106]. Итак, нагота — непосредственность и откровенность на первой стадии знакомства; одетость — страх и стесненность, наступающая после любовного признания.

Кратко обозначим и некоторые другие свойства с их значениями в двух дискурсах.

Ворон выклевывает у трупа в первую очередь глаза, чтобы через глазницу полакомиться мозгом. Дьявол в первую очередь гасит интеллектуальную способность различения, т. е. мозг[107]— любовь овладевает человеком именно через глаза[108]. Степной жаворонок (caladrius, calandrus, calendre) не смотрит на человека, который должен умереть. Отвержение иудеев Христом, отвернувшим от них свой лик[109], — равнодушие дамы к влюбленному, который из-за этого равнодушия «уже мертв»[110]. Пеликан, в припадке гнева убивший своих детей, которые оскорбляли (ранили) его, воскрешает их, опрыскивая своей кровью. Милосердие Христа («Бог — истинный пеликан», мы били его по лицу, в ответ на что он «позволил пронзить свой бок», и хлынувшая оттуда кровь «излечила всех нас»[111]) — добрая воля дамы, на которую надеется «убитый» ее жестокосердием влюбленный[112]. Крокодил до конца своих дней оплакивает человека, которого сожрал. Нечистая совесть дурных людей, которые, «сознавая свою порочность, в сердце своем плачут (conscii suae malitiae corde plangunt)», хотя по привычке продолжают грешить[113], — чаемое влюбленным раскаяние жестокой дамы, которая должна в конце концов оплакать его «смерть» «глазами сердца»[114].

«Бестиарий любви» включает в куртуазную семиотику и два описанных нами выше свойства змея и страуса: змей затыкает себе уши (и влюбленному следовало бы так поступить, чтобы не слышать соблаз-

нительных слов дамы), страус забывает отложенные им яйца (равнодушие и забывчивость дамы)[115].

В заключение отметим и новацию Ришара, связанную с избранной им формой изложения бестиарного материала. Его сочинение представляет собой монолог, обращенный к некой возлюбленной (скорее всего фиктивной); упоминания животных и описания их свойств виртуозно вплетены ad hoc в эту развернутую жалобу влюбленного, не находящего взаимности у своей чрезмерно жестокосердной дамы; бестиарные «общие места» получают здесь статус аргументов, усиливающих куртуазную риторику.

Выглядит это примерно так. Влюбленный автор в отчаянии, он поет очень громко и сильно — ведь у того, кто отчаялся, голос особенно силен — как у петуха (следует «кстати» отступление о природе петуха). Однако он не поет в стихах, а излагает в прозе, ибо при виде возлюбленной теряет голос, как волк (отступление о природе волка, который теряет силу и голос, если человек видит его первым). И все же он поет и боится умереть в самый прекрасный момент пения (как лебедь — рассказ о лебеде). Возлюбленная не смотрит на него — и значит, он должен умереть (так жаворонок не смотрит на человека, который обречен на смерть). Так убивает сирена — пением, а значит, он, влюбленный, должен вести себя как змея и заткнуть уши (рассказ о змее, затыкающей себе уши, чтобы не слышать игры заклинателя змей), и т. д.

Бестиарий больше не разбит на главы («О льве», «О волке»...), его замкнутость преодолена. Звери словно бы выпущены из клеток отведенных им разделов — они свободно гуляют по любовному монологу, они вовлечены в комбинаторную игру.

И это открывает путь к бестиарной комбинаторике эмблем.

Эмблематика: свойства зверя в комбинаторной игре

Сборники эмблем в совокупности создали свой звериный дискурс, по объему не менее внушительный, чем античный и средневековый (в одних лишь четырех «центуриях» эмблем нюрнбергского врача и гуманиста Иоахима Камерария 300 эмблем — т. е. целиком три центурии — посвящены животным).

Прежде чем говорить о новом в эмблемах, следует подчеркнуть их преемственность со средневековой семиотикой — а именно, с идеей значения вещей. Звери значат — и своим значением дают нам урок (как, впрочем, и все вещи мира), учат нас. Мотив зверя-учителя звучит в эмблемах постоянно. Петух учит нас бодрствовать — «Чтобы со славой делать великие дела, пробудись! И пусть бодрствующее старание петуха будет тебе учителем (magistra)»; сорока, которая сама лечит себя веткой лавра, учит (docet) нас не зависеть от других (Камерарий)[116];

«Ничтожный постоялец королей» — паук, который сидит в центре своей паутины, учит (enseigne) монарха «держаться ближе к центру своей страны»: так он лучше сможет придти на помощь всем градам и весям (Юлий Цинкгреф)[117].

Как и в средневековом бестиарии, цельным значением обладает не сам зверь (и вообще любая вещь), но его свойство. Свойства одного зверя могут иметь не только различные, но и противоположные значения (так, скажем, сохраняется представление о соединении во льве храбрости и трусости), а потому общий портрет животного (хотя о таковом можно говорить лишь метафорически) оказывается весьма противоречив. Птица ибис вроде бы не вызывает особых симпатий, ибо имеет негигиеничную привычку ставить себе клистир посредством собственного клюва и потому служит символом нечистоплотности (Альчиато, издание 1550 г.)[118]. Однако Камерарий отмечает у ибиса другое, похвальное свойство: он никогда не покидает пределы своей страны — Египта и тем самым показывает, «сколь велика может быть любовь к родине»[119].

Но обратимся к новому. Эмблематика использует и каталог свойств, созданный в античной «естественной истории» (вовлекая, впрочем, и новые свойства), и каталог значений, выработанный в средневековом бестиарии (создавая, конечно, и новые значения) — но именно использует, как используют словарь, чтобы из лексических единиц создавать предложение. Доминирует здесь комбинирование, порождающее всё новые высказывания. Виды такого комбинирования многообразны (ниже, в особом разделе, мы будем подробнее говорить об эмблематике как ars combinatorica). Это и соединение зверей в некие смысловые целостности (новые, не встречавшиеся в традиционных басенных сюжетах), и соединение частей тел разных животных, и наделение зверя новыми и порой совершенно неожиданными смыслами.

В средневековом бестиарии звери существовали главным образом по раздельности, как бы рассаженные в разные клетки (впрочем, животные объединялись, когда нужно было сообщить об их негативном или позитивном «сродстве» — например, об извечной ненависти слона и дракона). Эмблема выпускает зверей из семиотических клеток, сопоставляет их по тем или иным признакам, превращая эти сопоставления в смыслы.

Так, в средневековом бестиарии и лев, и заяц спали с открытыми глазами — но спали по отдельности. Испанский гуманист Себастьян де Коваррубиас Ороско соединяет двух бессонных в одной эмблеме[120]. Надпись гласит: «Бодрствуют оба» («Pervigilant ambo»); подпись поясняет: «Смелый и благородный лев бодрствует день и ночь, не закрывая глаз, — знаменитый символ и иероглиф того, кто управляет [государ-

ством] в своем высшем единовластии. Заяц, пугливое животное, бодрствует по причине своей трусости. Но и заяц может спать, и ягненок может спать, когда лев бодрствует, чтобы их охранять».

Соединение льва и зайца по совсем другому признаку — в эмблеме Николая Ройснера, где зайцы скачут вокруг мертвого льва[121]. «Сражаться с призраками нечестиво», — утверждает надпись, а подпись разъясняет: «Поскольку человек смертен, умерших не подобает оскорблять ни устной, ни письменной бранью... Слаб духом тот, кто ведет войну с призраками [умерших] и глумится над доблестными мужами после их смерти... Великий грех — осквернять святые могилы».

Гийом де Ла Перьер соединяет львов и оленей, причем в причудливом обратно-симметричном построении. На картинке изображены два войска — одно состоит из оленей, а начальником является лев; второй — из львов, но при предводительстве оленя *(см. илл. в начале главы)*.

Какое войско победит? Таким вопросом должен задаться читатель-зритель книги Ла Перьера, рассматривая картинку; ответ же он получит из подписи: «Когда лев ведет бой, возглавляя (представим себе такое) лишь оленей, а с противной стороны на них нападает олень, командующий весьма опытными львами, — один лев возьмет в плен остальных [львов], поскольку олень нес их знамя. Ибо смельчаки, когда их полководец трус, в бою никогда не снищут славу, а трусы пойдут навстречу опасности, если их поведет отважный полководец»[122].

Камерарий неожиданным образом комбинирует льва и змею: лев, обвязавший голову змеей, как повязкой, символизирует сочетание мудрости и мужества[123].

Этот пример ведет нас к другому уровню комбинирования — соединению в одном бестиарном персонаже частей тел разных животных. На эмблеме Коваррубиаса Ороско лев — в царской короне, передней лапой он опирается на земной шар, однако его задние лапы завершаются копытами вола *(см. илл. в конце главы)*.

Что это значит? Подпись разъясняет: жизнь короля нелегка; он обречен «изнемогать под бременем обязанностей, работать день и ночь». «Король наполовину лев, дикий и ужасный, перед которым трепещет весь мир; но ниже пояса он смирный вол, рожденный для ярма и для работы»[124].

Эта комбинаторика членов тяготеет к антиномичности, даже оксюморонности — чем страннее комбинация, тем более остроумный смысл можно из нее извлечь. На эмблеме Отто Вения Амур приставляет крылья ослу. Девиз гласит: «Любовь придает косным крылья», подпись комментирует: «Нет в природе настолько тупого осла, которому Амур не мог бы придать сердце и остроту ума»[125].



Свойства зверя радикально ресемантизируются (о ресемантизации крокодила и кошки мы будем говорить в разделе об ars combinatorica), вводятся в совсем новые тематические сферы — например, в поэтологическую. Конечно, поэтика и раньше пользовалась бестиарными метафорами (например, мотив поэта-пчелы, восходящий к «Иону» Платона) — но теперь в эту область вовлекается и медведица, которая вылизыванием придает форму своему медвежонку, и слониха, которая «производит на свет своего огромного отпрыска после десятилетней беременности», а это значит, что «рукописи хорошо увидеть свет через девять зим и девять жатв после того, как она была начата» (Николай Ройснер)[126].

Если средневековый бестиарий чаще всего понимает свойства зверя в религиозно-моральном плане — как «символы», обозначающие поведение либо праведника, либо грешника, — то эмблематика (по крайней мере, светская эмблематика, преобладающая в общей эмблематической продукции на протяжении XVI в.) те же свойства интерпретирует секуляризованно и прагматически: она стремится научить не религиозно-благочестивому, но прагматически разумному поведению. Так, бобр, откусывающий свои тестикулы и бросающий их охотникам, дабы избежать смерти (об этой повадке добровольного расставания с тестикулами, которые использовались в медицине, сообщает Плиний Старший в «Естественной истории»), в средневековом понимании, конечно же, означал христианина, «отбрасывающего» прочь свои грехи: «Так и тот, кто хочет жить по заповедям Бога, целомудренно отрывает от себя все пороки и все бесстыдные деяния бросает в лицо дьяволу. И тогда дьявол, видя, что тот лишен тестикул грехов (videns eum sine testiculis vitiorum), посрамленный, отступает от него»[127]. Альчиато находит смысл «урока» бобра в сугубо прагматическом контексте, лишенном какого-либо морального смысла. «Иногда нужно поку-

пать спасение за деньги», гласит inscriptio соответствующей эмблемы; в subscriptio же говорится: «На этом примере [бобра] научись не жалеть имущества и отдавать врагам деньги, чтобы спасти жизнь»[128]. «Урок» внеморален: он учит рациональному, прагматичному поведению, и не более того.

Некоторые эмблемы производят впечатление сознательной инверсии средневековых бестиарных смыслов. Большинство животных средневекового бестиария амбивалентны — наделены способностью означать и in bono, и in malo (добро и зло, Христа и дьявола). И все-таки некоторые животные позволяют говорить о несомненном преобладании позитивного или негативного значения.

Так, олень и пантера в средневековой символике преобладающе позитивны. Олень, враждебный змеям и пожирающий их, — символ Христа, победителя дьявола[129]; но он же и символ благочестивой души, устремляющейся к Христу (вследствие аллегорического понимания строки псалма: «Как олень [cervus] желает к источникам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» — Пс. 41:2–3). Благочестивый бег оленя — это устремление к добру души, к которой обратился сам Христос со словами (из Песни песней, 8:14): «Беги, возлюбленный мой; будь подобен серне или молодому оленю на горах бальзамических!». Наконец, напомним, что в популярной легенде о св. Евстафии распятый Христос является Евстафию (до обращения — римскому военачальнику) в Распятии, помещенном между рогов преследуемого им оленя.

Позитивную семантику в бестиарии Средних веков обычно имеет и пантера: издаваемый ею прекрасный запах, привлекающий всех других зверей, кроме дракона, символизировал благоухание самого Иисуса. Гильом Нормандский в «Божественном бестиарии» пишет о пантере: после трехдневного отдыха в пещере она выходит наружу, издает рык, который слышен повсюду, а «из ее уст исходит такой прекрасный запах, что ни один зверь из находящихся по соседству не может не прийти к ней тотчас [как его почувствует]. Все вместе приходят к ней из-за запаха, который им кажется прекрасным»; нет сомнения, заключает он, что пантера обозначает Иисуса Христа[130].

Покажем на двух примерах, как эмблема подвергает инверсии эту позитивную семантику. В эмблеме Матиаса Хольцварта (с «евангельским» inscriptio — «Много званых, мало же избранных») олень обозначает не праведника, но грешника: увлекшийся ощипыванием травы, олень не слышит звуков, свидетельствующих о приближении охотников, — так и «те, кто погружен в клоаку мирских грехов, не воспримут звучных слов превышнего Бога, пока не поднимут ввысь висящие уши и отяжеленный мозг, не воззрят на небо»[131]. Сходным образом обстоит дело с пантерой в эмблеме Иоахима Камерария: этот зверь использует

свой приятный запах, чтобы заманивать других животных и убивать их — пантера, согласно inscriptio, «привлекает, чтобы погубить»: так поступает и «распутство», завлекающее неопытных юношей[132].

Можно, конечно, предположить, что эмблематисты в этих и подобных случаях просто игнорируют семиотику средневекового бестиария, напрямую обращаясь к античным источникам. В самом деле: Хольцварт, несомненно, отталкивается от сообщения Плиния Старшего о том, что олени «тонко слышат, когда поднимают уши, и становятся глухими, когда опускают их»; Камерарий также использует плиниевскую характеристику пантеры: «Говорят, что всех четвероногих удивительным образом привлекает ее [пантеры — panthera] запах, но пугает мрачный вид ее головы. Поэтому она прячет голову, и остается лишь запах: [зверей], завлеченных его сладостью, она схватывает»[133].

И все же кажется крайне маловероятным, что средневековая бестиарная семантика была неизвестна гуманистам XVI века. Мы склонны считать, что ими руководил не только пиетет перед античными авторитетами, но и стремление обновить и, в известном смысле, «остранить» традиционный христианский смысл зверя — иначе говоря, то желание «сделать иначе» («faire autrement»), которое Фердинанд Брюнетьер считал перводвигателем литературной эволюции.

Парадоксы опасного мира

Эмблематика не просто расширяет набор смыслов средневекового бестиария, но вкладывает в них принципиально иное мировоззрение. Уместно здесь вспомнить о пресловутом «ренессансном индивидуализме» как о гипертрофированном доверии к себе, к собственным силам — и неудивительно, что среди эмблематических надписей появляется и такое вот кредо индивидуализма: «всякий — кузнец собственного счастья» («Suae quisque fortunae faber»), — гласит девиз из анонимного рукописного сборника эмблем «Liber Fortunae» (завершен в 1568 г.)[134]. Но обретение доверия к человеку сопровождается обратным движением в отношении к миру: он теперь непостижим в своей парадоксальности, он постоянно требует недоверчивой проверки опытом.

Рассматривая эмблемы как герменевтический инструмент, мы не можем не заметить отличие эмблематической герменевтики от герменевтики Средневековья. Средневековый толкователь мира, уж никак не полагавшийся на слабые силы греховного человека, читал, однако, Священную книгу, написанную Богом на языке вещей, с полным доверием к ней; в ее, казалось бы, противоречивых высказываниях он находил чудесную гармонию — не разногласие, а разноголосие, concordia discors. Эмблематист читает мир предельно недоверчиво. Гамлетовский призыв сомневаться постоянно звучит в эмблемах (по крайней

мере в тех светских «гуманистических» эмблемах XVI–начала XVII вв., которые и составляют материал нашего исследования). «Nusquam tuta fides» — «ничему нельзя довериться»: слон опирается, чтобы отдохнуть, на крепкое дерево, а оно подпилено охотником (Иоанн Самбук)[135]. Зверь в этой мировоззренческой системе нередко становится либо жертвой коварного мира (как этот злосчастный слон), либо персонификацией мудрого недоверия, непрерывно проверяющего сомнительный мир. «Недоверие не менее полезно, чем мудрость», — о хитром лисе, который, подойдя к логову льва, решил в него все-таки не входить (Жиль Коррозе)[136]. Единорог, прежде чем пить из сомнительного источника, очищает своим целебным рогом воду — ибо «Nil inexplorato — Ничего [не предпринимать] без проверки» (Камерарий)[137].

Предусмотрительность лисы, пробующей лед, прежде чем на него ступить (об этом сообщает еще Плиний Старший), становится поистине концептуальной: «Fide et diffide — Доверяй и не доверяй», — говорит Камерарий по поводу этой лисы, а в подписи добавляет: «Во всех вещах да пребудет с тобой здравая осмотрительность. Опасайся начинать то, что заранее не разведал»[138]. Столь же концептуальной становится и трусость больших и сильных зверей — трусость, которую естественная история фиксировала, но признавала необъяснимой. Теперь же эта трусость объяснена и признана разумной. Лев боится комара — и правильно делает: ведь «A minimis quoque sibi timendum — И ничтожных надо опасаться», — гласит надпись на эмблеме Флорентия Схонховена[139], а в ее подписи сам лев обращается к читателю с поясняющей речью: «Смотри: я шествую по всему миру и навожу ужас на всех — трепещу же лишь ужасного жала комара. Не доверяй своим силам: ведь и ничтожные, хотя ты и не веришь в это, обладают тем, от чего мы можем погибнуть».

Эмблема Схонховена восходит к басне Эзопа; однако у Эзопа лев не трепещет комара, не боится его, но «исходит яростью». И хотя тема басни — «те, кто побеждал великих, а побежден ничтожным», никакого «концептуального» страха перед ничтожными в басне нет: лев у Эзопа, конечно, раздосадован наглым успехом комара, но более чем далек от глобального вывода — необходимости «опасения малых», — который делает эмблема.

Призыв не доверять своим силам звучит в этой эмблеме совсем не в средневековом смысле «слабости» человека, подвластного Божественной воле: мир для любого из нас, даже сильного, как лев, опасен в своей непредсказуемости; слабые и малые могут погубить тебя (мотив страха перед малым — постоянный в эмблематике!), ничтожный слуга затаивает обиду на могучего государя и в подходящий момент предает его, и т. д.

Мотив страха перед малым усиленно варьируется в бестиарной эмблематике: ничтожный скарабей в эмблеме Схонховена хитростью

поднимается в гнездо орла и устраивает там разгром[140]; мышь у Якоба Брука всего лишь кусает человека за палец и убегает, — но это ничтожное событие дает повод для самого серьезного предостережения: «Государю никогда не стоит пренебрегать и совсем ничтожным врагом: порой малое вредит великим»[141].

Подытожить этот ряд примеров можно надписью из эмблемы Самбука: «Сильнейшие порой отступают перед малыми»[142].

Каков же тот мир, которому эмблема призывает не доверять (как призывает не доверять и собственным силам?). Мир — и здесь-то мы и подходим к самому ядру мировоззрения, выраженного в эмблематике, — в первую очередь предстает парадоксальным; происходящее в нем постоянно противоречит ожиданиям разума. Эмблемы нередко сосредоточены на неожиданном, противном разуму соотношении причины и следствия.

Мотив неожиданности следствия, вытекающего из причины как бы вопреки разумным прогнозам, варьируется в нескольких базовых ситуациях. Назовем некоторые из них. *Действие приводит к неожиданному результату, противоположному тому, что подсказывался здравым смыслом.* Тот, кто много тратит, в конечном итоге не расточает, а умножает свое достояние. Так — у Бартелеми Ано, в эмблеме о зайчихе, которая зачинает, вынашивает и кормит одновременно. Надпись гласит: «Sumptus, et quaestus» («Расход и доход»); подпись поясняет: «Заяц неопределеннополый, зверь, что любит потомство, одновременно рожает и дает грудь. Вновь, еще до родов, оплодотворенная, [зайчиха] рожает, совокупляется и выкармливает [одновременно] — не терпит, чтобы ее чрево было без семени. Вот пример, показывающий, что тот, кто расточает, тем самым умножает свое достояние; расходуя, получает и выгоду. Он никогда не потерпит, чтобы его карманы были пусты,

и его расходы превзойдет более обильный доход»[143].

Вариант этой схемы — *негативное воздействие приводит к позитивному результату*, по принципу «чем хуже, тем лучше: шафран, придавленный ногой, растет быстрее и пышнее — «придавленный, восстаю еще прекраснее» (Иоахим Камерарий)[144]; то же утверждается об аканте, а также и о пальме, чья ветвь, будучи согнутой, затем взмывает еще выше (например, у Николая Таурелла)[145].

Из плохого получается хорошее: горький лютик дает сладкий мед (Камерарий,)[146]. *Самое ничтожное может оказаться самым ценным*: «Нет более ничтожной части тела у лося, чем копыто, но нет и более ценной. Значит, и малому дана великая благодать» (Камерарий)[147].

С другой стороны, *то, что кажется хорошим и полезным, оказывается губительным*: серна, мнившая на горной вершине найти спасение от псов, на самом деле попадает там в ловушку (Камерарий)[148]. Ва-

риант: *то, что кажется лучшим, на самом деле оказывается худшим.* Молодой виноградный куст обильнее плодами, чем старый, однако вкус вина от старого виноградника нежнее; так и речи немногословных стариков лучше, чем болтовня молодежи (Гийом де Ла Перьер)[149]. В эмблеме Джеффри Уитни кипарис обманывает своим видом и запахом: «столь приятный взору (pleasing to the sights)» и «сладостный для обоняния», он бесплоден (yeeldes no fruicte) — и подобен тем людям, что «обещают много», но оказываются бесполезными[150].

Меньшим и слабым уничтожается большее и сильное: об этом мы уже говорили, но приведем и другие примеры — плющ убивает могучее дерево, сдавливая его (Ла Перьер)[151]; жаба пожирает ласку (Камерарий)[152]. Добрые намерения и чувства имеют разрушительное действие: слон и обезьяна губят своих детенышей чрезмерной любовью («кто любит слишком сильно — ненавидит», о слоне — Николай Ройснер[153]; обезьяна душит в объятиях детеныша — у Ла Перьера[154]: мотив, извлеченный из средневекового бестиария). *Хорошее в избытке опасно* — оно переходит в свою противоположность: «Дерево, изобилующее бесчисленными плодами, ломается, — и чрезмерное могущество гибнет внезапно» (Камерарий)[155].

Одно и то же действие может одновременно производить противоположные эффекты: «Дуновение, которое раздувает в углях угасающий огонь, таким же образом остужает горячую пищу» — урок для властителя, который должен быть и мягок, и строг (Николай Таурелл)[156].

Та же идея совмещения в одном действии противоположных эффектов переносится и на вещь: *одна и та же вещь может спасать и губить* («Чемерица нас убивает, а коза и птица от нее тучнеют» — Адриан Юний[157]), порождать полезное и вредное: так, способность розы производить и мед, и яд в вышеупомянутой эмблеме Юния обозначает тот факт, что Священное Писание порождает и согласие, и вражду: «Священное Писание порочным — кинжал, добродетельным — щит». Аналогичная антиномия природы человека выражена в смысловом противостоянии сходных по форме эмблематических надписей: «Человек человеку Бог» (Пьер Кусто)[158] — «Человек человеку волк» (Бартелеми Ано)[159].

Дурное уничтожается (устраняется, излечивается и т.п.) дурным же: рану лечит сок бальзамового дерева, полученный путем надреза, а значит, «раны лечу раной» (Камерарий)[160]; противоядие от укуса скорпиона — настойка на том же скорпионе (Камерарий)[161].

Принимаемые тобой позитивные сигналы (приятности, дружелюбия) следует понимать в обратном смысле, как сигналы опасности. Приятный запах пантеры — лишь свидетельство ее кровожадных намерений (в вышеприведенной эмблеме Камерария). Чрезмерно доверчивый олень попадает в западню — но «избежал бы ловушки, если

бы, привлеченный дружелюбным голосом, не дал добровольно связать себе ноги» (Якоб Брук)[162].

Особо, пожалуй, следует сказать о том, что условно можно обозначить как *топос смешанности*: мир не обладает целостностью, он гетерогенен, в нем смешано добро и зло, приятное и отвратительное и т. п. Эта идея ни в коей мере, конечно, не является уникальным достоянием эмблематики. В христианском ее изводе она восходит по крайней мере к Августину — к его учению о временной «смешанности тел» добра и зла в этом мире: «Два государства — одно грешных, другое святых — существуют с начала рода человеческого и пребудут до конца времен; ныне они смешаны телами, но разделены волями (permixtae corporibus, sed voluntatibus separatae), в Судный день они и телами должны быть разделены»[163]. В дохристианском же варианте мы находим этот топос уже у Гомера — в описании урн добра и зла, лежащих «перед прагом Зевеса». Они

Полны даров: счастливых одна и несчастных другая.
Смертный, которому их посылает, смесивши, Кронион,
В жизни своей переменно и горесть находит и радость.
(Илиада. XXIV:527–530. Перевод Н. И. Гнедича).

Над «смешанностью» противоположных начал в мире размышляет Гильом де Ла Перьер в вышеупомянутой эмблеме о розе, отправляясь от банальности: роза прекрасна, но может уколоть своими шипами. Этому, однако, не следует удивляться: ведь «всё смешано (tout est meslé): за печалью часто следует удовольствие, (...), великое благо внезапно приходит после какого-нибудь горя.... нет наслаждения без боли»[164]. Николая Таурелла к тому же топосу смешанности приводит не меньшая банальность: вино, употребленное в чрезмерном количестве, вредит. Однако это тривиальное осуждение чрезмерности получает весьма глобальное обоснование в самой смешанности начал, которое царит в мире: «Ты должен лишь знать, что полезное может вредить, ибо к вреду примешана польза, а к пользе — вред»[165].

В общем и целом, мир обманывает — обманывает и чувства (то, что кажется приятным и дружественным, таит наибольшую опасность), и разум (реальные причинно-следственные связи в мире не совпадают с разумными прогнозами и ожиданиями). «Ничто не происходит без обмана, повсюду в траве таится змея. То, что не вызывает страха, обычно вредит еще больше» (Иоанн Самбук)[166].

Уроки, которые человек извлекает из мира, конечно, многое говорят нам и о самом человеке. О том, каков этот главный герой эмблематики — или, вернее, ее единственный адресат?

Мы уже упоминали об анонимном французском рукописном сборнике эмблем «Liber Fortunae». Он, вероятно, создавался автором для себя и своих близких; любопытно, что в ее названии сочинитель не использовал, в отличие от многих своих современников, слово «эмблема». Вместо привычной «Книги эмблем» («Liber Emblematum», с теми или иными вариациями) название гласит: «Книга судьбы».

Власть судьбы над человеком, однако, оспаривается в одной из самых известных эмблем сборника[167]. На ее pictura изображены три человека разных сословий, работающие у наковальни: каждый выковывает орудие своего труда — солдат делает меч, работник (labourer) — колесо, «сенатор» — вероятно, свечу[168]. В надписи утверждается: «Suae quisque fortunae faber», «Всякий [человек] — кузнец собственной судьбы». Подпись представляет собой следующий латинский тетрастих:

Si te dura premat: si fallax decipiat sors,
Non est cur adeo tristia fata gemas.
Has super incudes quid cuditur, aspice: sortem
Quisque suam propria fabricat, ecce manu.

(Если тебя и гнетут тяготы, если обманывает лживая судьба, нет причины, чтобы так сетовать на печальный удел. Взгляни, что куется на наковальнях: то собственная судьба, которую всякий кует своей рукой).

Во французском комментарии к эмблеме ее автор поясняет: «Мы все сами — хозяева и создатели (maistres et fabricateurs) нашей судьбы, из которой один извлекает почет и блага, а другой — бесчестье, стыд и ущерб, как можно увидеть здесь, в образе воина (chevallier), сенатора и работника. Итак, мы должны печалиться и сожалеть совсем не о судьбе, но о самих себе...».

Это credo индивидуализма и веры в человеческие силы (впрочем, противоречащее другим эмблемам книги, утверждающим скорее всевластие фортуны[169]) звучит едва ли не героично. Но в самом ли деле эмблематика предписывает героическое поведение человеку, заброшенному в тот странный парадоксальный мир, который мы в общих чертах описали выше?

Скорее наоборот. Героизм весьма часто совсем не приветствуется – напротив, закрепляется ценность негероических, прагматических качеств: лучше быть мягким, чем твердым (ведь твердое легко ломается); цепким, чем сильным. Эмблема Николая Таурелла преподносит читателю «урок гороха», который слаб, но зато обладает цепкими усиками, позволяющими ему взбираться по чужим могучим стволам. Вывод — «если у тебя нет собственных, воспользуйся чужими силами»[170]; чем не credo для героев плутовского романа этой же эпохи?

Заимствуя античные формулы, эмблематика порой переворачивает их смысл, заменяя героику прагматикой. Строка Сенеки — «Согнуться не может, может сломаться» («Flecti non potest, frangi potest» («Фиест», 200), подразумевающая, что упрямому и гордому герою гнуться не пристало, — в эмблеме Камерария о тростнике превращается в прагматическое «Flectimur, non frangimur», «Гнемся, но не ломаемся». Подпись поясняет: «Тростник податливо сгибается и таким образом побеждает бури. Наносит себе вред тот, кто яростно восстает против судьбы»[171]. Приветствуются не стойкость и непреклонность, но гибкость; к победе ведет не доблесть, но терпение — о чем говорит и Уитни[172], который в тематически сходной эмблеме с девизом «Vincit qui patitur (Побеждает кто терпит)» противопоставляет гибкость тростника, «в бури низко ложащегося», твердости дуба: дуб ломается «Бореем», а тростник остается цел (мотив восходит к басне Авиана «О дубе и тростнике»).

Гибкость, требуемая от человека, проявляется и в сочетании противоречивых качеств — ведь в парадоксальном мире и вести себя надо парадоксально. Эмблематика подхватывает мысль Макиавелли о короле, который одновременно должен быть подобен льву и лисице[173]. Ла Перьер в эмблеме, где на pictura изображается государь, ведущий на поводке льва и лису, в подписи поясняет: «Душой и статью лев силен и могуч, благороден, доблестен и храбр. От природы своей лиса везде бывает ловка и лукава. Властитель должен уподобиться им обоим, если он хочет побеждать на море и на земле. Достигнув этого, он сможет снискать великую славу и заслужить несравненные почести. Истинный полководец, он силой должен быть как лев, а умом — как лисица»[174].

Сильный должен быть и хитрым, и осторожным — напомним, что лев проявляет мудрость, когда опасается комара (в вышеупомянутой эмблеме Схонховена). Точно так же приветствуется и переменчивость, соответствующая ситуации, — качество совсем не героическое. Не случайно ее «учителем» становится рак, который «искусен в передвижениях: бежит то передом, то задом». Мораль, извлекаемая из этого рачьего «урока», в высшей степени прагматична: «Менять наши нравы — дело весьма полезное, когда мы видим, что это уместно» (Ла Перьер)[175].

Еще один урок прагматически гибкого поведения дает в эмблеме Жиля Коррозе белка, плывущая на доске и использующая хвост в качестве паруса[176]. Это значит, что в тяжелой ситуации надо пользоваться для спасения любыми подручными средствами. Однако в комментарии к эмблеме Коррозе распространяет этот урок на человеческое поведение в любой ситуации: умный человек, «как умелый работник, для которого нет плохих орудий и который пускает в ход все подручные средства», должен в своем деле пользоваться всем чем можно: друзьями, имуществом и т. п.

Усилия на грани возможного, напряжение всех сил, — эта героика подвига ставится под сомнение эмблемой Камерария, где образцом для человека выступает верблюд, опускающийся на колени, если его ноша чрезмерна. «Nil ultra vires», «Ничего сверх сил», — гласит надпись, а подпись уточняет: «Не обременяй чрезмерно, неразумный, мягкие мышцы плеч. Излишняя тяжесть валит и могучего мужа»[177].

Наконец, и в эмблематической аксиологии мы наблюдаем тенденцию (а мы повсюду говорим лишь о тенденциях: ведь на всякий приводимый нами пример в эмблематике легко подобрать контрпример) к прагматизму. «Драгоценно то, что полезно» («Pretiosum quod utile») — такая надпись в эмблеме Самбука сопровождается подписью, в которой рог единорога, обладающий уникальным свойством антидота, противопоставлен дорогостоящим, но, в сущности, лишенным ценности «редкостям»: «Многие люди обычно высоко ценят редкое — то, что привозят по морю из дальних стран. Пустой предрассудок, достойный общего смеха! [Ценность] этого редкого рога, напротив, доказывается его полезностью: ибо если кто задумает подмешать яд в бокал, то присутствие этого врачебного средства предотвратит зло. Он [этот рог] украшает королевские сокровищницы и окупает свою [высокую] цену: такая трата заслуживает непустопорожней хвалы»[178].



[1] *Blumenberg H.* Die Lesbarkeit der Welt. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 1981.

[2] *Kessler H.* Speculum // Speculum. Cambridge (Mass.), 2011. Vol. 86, N 1. P. 1–41.

[3] Ibid. P. 2.

[4] «Omnis mundi creatura / Quasi liber et pictura / Nobis est et speculum» — *Alanus de Insulis.* Rythmus // Patrologia latina (далее – PL). Vol. 210. Col. 579.

[5] *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern, 1973. S. 323–329.

[6] *Augustinus.* Enarrationes in psalmos XLV:7 // PL. Vol. 36. Col. 518.

[7] *Curtius E. R.* Op cit. S. 325.

[8] «Le Monde est un grand Livre, où du souverain Mêtre / L'admirable artifice on lit en grosse lettre. / Chaque oeuvre est une page, et d'ele châque effet / Est une beau Caractere en tous ses trés parfet» — *Du Bartas G.* La Sepmaine, ou creation du monde. P., 1578. P. 5. В английском переводе Джошуа Сильвестра эти строки выглядят так: «The World's a Book in Folio, printed all / With God's Great Works, in letters Capital: / Each Creature is a Page, and each Effect / A fair character, void of all defect» (цитируется в статье: *Haight G. Sh.* The sources of Quarles's Emblems // Library. 1935. Fourth ser. Vol. XVI. N 2.–209. P. 208; Haight на примере этих строк демонстрирует стилистическую близость Сильвестра и Куорлза). Э. Р. Курциус также цитирует эти строки, полагая, что они фигурируют в «Эмблемах» Фрэнсиса Куорлза (Curtius E. R. Op cit. S. 327); нам, однако, не удалось их найти в этой книге эмблем.

[9] *Vigenère B. de.* Traicté des chiffres. P., 1587. Цит. по: Spica A.-E. Op. cit. P. 94–95.

[10] «The World's a *Book,* writ by th' eternall *Art,* / Of the great Maker, *printed* in Man's heart; / 'Tis falsly printed, though divinely *pen'd,* / And all th' *Erratas* will appeare at the *end*». — Цит. по: *Haight G. Sh.* Op. cit. P. 209.

[11] «Опыты». I, 26 («О воспитании детей»).

[12] *Zincgreff, Julius Wilhelm.* Emblematum ethico-politicorum centuria. Heidelberg: Apud Johann Theodor de Bry, 1619. N 76.

[13] Цит. по английскому переводу Т. Блаунта: *Estienne A.* The Art of Making Devices. Lnd, 1646. P. 13.

[14] *Baudoin J.* Recueil d'Emblemes divers. Vol. 1. P., 1638. Предисловие.

[15] *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля / Перевод Е. Костюкович. СПб.: Алетейя, 2002. С. 27.

[16] *Fontaine N.* Le Dictionnaire chretien, où l'on apprend ... à voir Dieu peint dans tous ses ouvrages et à passer des choses visibles aux invisibles. P., 1691. Первая фраза предисловия.

[17] *Spica A.-E.* Op. cit. P. 31–38.

[18] *Gombrich E.* Icones Symbolicae. Cit. ed. P. 146–147.

[19] «Максимы и размышления» // *Goethe J. W.* Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich, 1948–64. Bd 9. S. 639.

[20] *Gombrich E.* Icones Symbolicae. Cit. ed. P. 142.

[21] Ibid. P. 142–143.

[22] Ibid. P. 160.

[23] *Alanus de Insulis.* Prologus zur Expositio super symbolum apostolicum et Nicenum. Цит. по: Brinkmann H. Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen, 1980. S. 176.

[24] См.: *Spica A.-E.* Op. cit. P. 33, 37.

[25] Что и позволило Альбрехту Шёне и Артуру Хенкелю в их монументальном своде связать каждую эмблему с определенным смыслом. См.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart, Weimar, 1996.

[26] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. Norimberg, 1604. N 51

[27] *Gombrich E.* Icones Symbolicae. Cit. ed. P. 165.

[28] *Spica A.-E.* Op. cit. P. 93–94.

[29] *Bernardus Claraevallenis.* Apologia ad Guillelmum. Cap. XII // PL. Vol. 182. Col. 916.

[30] *Brinkmann H.* Op. cit.

[31] На связь этой идеи с августианской герменевтикой справедиво обратил внимание Ж.-М. Шатлен: «...Альчиато лишь воспринял пару понятий «res significans / res significata», вокруг которых сформировалась августинианская герменевтика, а далее и вся герменевтика Средневековья». — *Chatelain J.-M.* Livres d'emblèmes et de devises: une anthologie. Cit. ed. P. 31.

[32] «Кратил». 438. Перевод Т. В. Васильевой.

[33] *Hugo de Sancto Victore.* De scripturis et scriptoribus sacris. Cap. XIV // PL. Vol. 175. Col. 20.

[34] «…non verborum, sed rerum eloquentia contrariorum oppositione saeculi pulchritudo componitur». — *Augustinus.* De civitate Dei. XI:18 // PL. Vol. 41. Col. 332.

[35] *Ambrosius Mediolanensis.* De Abraham. Cap. IV // PL. Vol. 14. Col. 432.

[36] *Augustinus.* De vera religione. Cap. L // PL. Vol. 34. Col. 166.

[37] *Beda Venerabilis.* De schematibus et tropis Sacrae Scripturae // PL. Vol. 90. Col. 184.

[38] Цит. по: *Brinkmann H.* Op. cit. S. 224.

[39] *Brinkmann H.* Op. cit. S. 25.

[40] «Nihil enim visibilium rerum corporaliumque est... quod non incorporale quid et intelligibile significet» — *Joannes Scotus Erigena.* De divisione naturae. V:3 // PL. Vol. 122. Col. 865.

[41] *Hugo de Sancto Victore.* De scripturis et scriptoribus sacris. Cap. XIV // PL. Vol. 175. Col. 20.

[42] *Richardus de Sancto Victore.* Excertiones allegoricae. Lib. II, cap. V. // PL. Vol. 177. Col. 205.

[43] Ibid. Col. 205–206.

[44] *Augustinus.* De doctrina Christiana. III:25 // PL. Vol. 34. Col. 79.

[45] *Garnier de Rochefort* (?). Allegoriae in universam sacram scripturam // PL. Vol. 112. Col. 850.

[46] *Joannes Saresberiensis.* Polycraticus. II:16 // PL. Vol. 199. Col. 433.

[47] *Robertson D. W.* Some Medieval literary terminology, with special reference to Chrйtien de Troyes // Robertson D. W. Essays in Medieval Culture. Princeton, 1980. P. 70.

[48] *Garnier de Rochefort* (?). Op. cit. Col. 1029.

[49] См., например: *Russell D.* Op. cit. P. 41–56 (средневековая теория знака и вещи как знака обсуждается здесь, хотя и в самом общем виде).

[50] См. в соответствующем разделе нашей книги: *Махов А. Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Intrada, 2011.

[51] Нам уже приходилось писать о том, что именно средневековая экзегетика с ее техникой многосмысленного толкования утвердила представление о многозначности текста (в случае средневековой культуры — в первую очередь текста Библии) как о нормальной ситуации, с которой постоянно сталкивается герменевт (см. *Махов А. Е.* Изобретение многозначности: средневековая теория смыслов как этап в истории поэтики // Литературоведческий журнал. 2008. № 23. С. 3–31). В этом она радикально отходит от античной традиции (и риторической, и поэтологической), которая видела в двусмысленности (ambiguitas) недостаточную проявленность авторской воли: Квинтилиан полагает, что двусмысленности нужно устранять, «ибо, когда очевидно, что слова имеет два смысла, нужно вопрошать о едином намерении [оратора]» («Воспитание оратора», 3:6:43); Гораций точно так же порицает у поэта «двусмысленно сказанное» («ambigue dictum») («Поэтическое искусство», 448–449).

[52] Что, конечно, не мешало эмблематистам узнавать о «свойствах вещей» из Плиния Старшего и других античных знатоков природы: однако их книги воспринимались лишь как источники сведений о реальных вещах.

[53] «…voyant par les champs blondoyer la moisson / Des espics barbotez aprene sa leçon» – *Du Bartas G.* La Premiere Semaine // Anthologie de la poésie française du XVIe siècle / Éd. F. Gray. Charlottesville, 1999. P. 387.

[54] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. P. A 5.

[55] Многозначность и теоретиками эмблемы рассматривалась как ее важное свойство. К. А. Чекалов пишет о Т. Тассо: в своем диалоге об эмблемах он «настаивает на многозначности некоторых эмблем, явно усматривая в этом феномене еще один источник изумления (он приводит целый веер значений изображений Павлина и Дра-кона, а, например, Лев может вообще символизировать полярно противоположные понятия — Христос и Демон». — *Чекалов К. А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. С. 26. О способности льва обозначать и Христа, и дьявола, как мы показали выше, размышлял уже Августин.

[56] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 22

[57] *Zincgreff J. W.* Emblemata ethico-politica. Heidelberg: J. Th. de Bry, 1619. N 95.

[58] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 9.

[59] *La Perrière G. de.* La morosophie. 1553. N 33.

[60] Ibid. N 87.

[61] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. P. E 7.

[62] *Montenay, Georgette de.* Monumenta emblematum christianorum virtutum tum politicarum, tum oeconomicarum chorum centuria una. Francofurt. ad Moenum: Ioannis-Caroli Unckelii, 1619. N 66

[63] *La Perrière, Guillaume de.* Le theatre des bons engins, auquel sont contenuz cent Emblemes moraulx. Paris : Denys Ianot, 1539. N 30

[64] *Junius, Hadrianus.* Emblemata. Antverpiae, ex officina Christophori Plantini. 1565. N 33

[65] *Camerarius, Joachim jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. NN 46, 53.

[66] По мнению Д. Расселла, известная Средневековью возможность двойной интерпретации вещи — in bono и in malo — в эпоху Ренессанса не только не была забыта, но, напротив, усвоена и расширена. — *Russell D.* Op. cit. P. 195.

[67] *Holtzwart M.* Emblematum tyrocinia. 1581. N 45.

[68] *Camerarius, Joachim jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. Norimberg, 1595. N 42.

[69] *Anulus, Bartolomaeus.* Picta poesis. Ut pictura poesis erit. Lugduni: Mathiam Bonhomme, 1552. P. 54.

[70] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 62

[71] *Donne J.* A Hymne to CHRIST, at the Authors last going into Germany.

[72] *Sloane M. C.* Op. cit. P. 40.

[73] См., например, у Плиния Старшего: «Сама природа учит искусству размножать растения отводками: ежевичные кусты, наклоняясь из-за тонкости и чрезмерной длины своих веток, врастают в землю концами ветвей и так дают рождение новому стволу...» («Естественная история». XVII:xxi:96).

[74] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. C 2.

[75] *Beza, Theodorus.* Icones, id est Verae imagines virorum doctrina simul et pietate illustrium, ... quibus adjectae sunt nonnullae picturae quas Emblemata vocant. Genevae: Joannem Laonium, 1580. N 3.

[76] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. P. A 4. (Ad lectorem praefatio).

[77] *Guéroult G.* Second livre de la description des animaux, contenant le blason des oyseaux. Lyon, 1550. P. 60.

[78] Ниже мы покажем, как в риторическом аппарате эмблемы эта идея становится основой аргумента a fortiori.

[79] Далее при ее цитировании мы в скобках указываем раздел.

[80] Соответственно Francesco Maspero (Plinio il Vecchio. Storie Naturali, libri VIII-XI. Milano, 2011. P. 123) и Alfred Ernout (Pline L'Ancien. Histoire Naturelle. Livre VIII. P., 2003. P. 76).

[81] Bestiaires du Moyen Âge / Ed. G. Bianciotto. P., 1980. P. 35.

[82] *Gregorius Magnus.* Moralia // PL. Vol. 75. Col. 701.

[83] *Jacques de Vitry.* The exempla or Illustrative Stories from the Sermones Vulgares / Ed. Th. F. Crane. L., 1890. P. 21 (LIV).

[84] В собрании «Distinctiones» Никола де Бьяра (Biard), XIII в. Цит. по: *Morenzoni F.* Les animaux exemplaires dans les recueils de «Distinctiones» alphabétiques du XIII siècle // L'animal exemplaire au Moyen Bge / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Rennes, 1999. P. 176.

[85] «man seit uns allen daz der swan / singe swenne er sterben sol, / dem tete dîn sun gelîche wol…» — *Konrad von Würzburg.* Goldene Schmiede / Hrsg. von W. Grimm. Berlin, 1840. S. 30 (vv. 976–979).

[86] *Hofmann A.* Op. cit. S. 117

[87] De bestiis et aliis rebus. I:53 // PL. Vol. 177. Col. 51. Авторство этого трактата приписывалось Гуго Сен-Викторскому, Гуго из Фольето и др. Трактат существует во многих версиях; мы цитируем его по изданию в латинской патрологии Ж. П. Миня. О текстологии трактата в его отношении к латинскому физиологу см.: *Carmody F. J.* De Bestiis et Aliis Rebus and the Latin Physiologus // Speculum. Vol. 13, N 2 (Apr., 1938). P. 153–159.

[88] Страус (struthio) «забывает греть свои яйца (ova sua fovere negligit); брошенные, они оживляются благодаря теплу песка» (Исидор Севильский. «Этимологии». XII:7:20).

[89] Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie / Publ., avec une introduction par M. C. Hippeau. Caen, 1852. P. 273 (XXX).

[90] De bestiis et aliis rebus. I:37. Col. 35–36.

[91] Гомилия XXI // Patrologia Graeca. Vol. 40. Col. 471–472.

[92] De bestiis et aliis rebus. II:1. Col. 57.

[93] Ibid. I:53. Col. 51.

[94] Заклинания могут повредить змее — «холодный змей в полях от заклинания разрывается (frigidus in pratis cantando rumpitur anguis)» (Вергилий, «Буколики». VIII:70). Как может змея заткнуть себе уши, остается из текста псалма неясным; объяснение мы находим в традиции Физиолога. Латинский «Физиолог» VIII–IX вв. (т. н. Versio B) поясняет: «…когда к пещере, где обитает змея, приходит какой-нибудь человек, чтобы ее околдовать всеми своими песнями и выманить из пещеры, она, дабы не слышать голоса заклинателя, кладет голову на землю, одно ухо прижимает к земле, а другое затыкает собственным хвостом». — цит. по: *McCulloch Fl.* The Metamorphoses of the Asp in Latin and French Bestiaries // Studies in Philology. Vol. 56, N 1 (Jan., 1959). P. 7.

[95] *Augustinus.* Sermo CCCXVI. Cap. 2 // PL. Vol. 38. Col. 1432–1433.

[96] Цит. по: *Polo de Beaulieu M. A.* Du bon usage de l'animal dans les recueils médiévaux d'exempla // L'animal exemplaire au Moyen Âge / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Presses universitaires de Rennes, 1999. P. 159.

[97] *Richard de Fournival.* Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare / Ed. par G. Bianciotto. P., 2009. P. 31.

[98] *Petrus Damianus.* De bono status religiosi et tropologia variarum animantium // PL. Vol. 145. Col. 785.

[99] *Rabanus Maurus.* De universo. VIII:1 // PL. Vol. 111. Col. 217.

[100] Le Bestiaire d'Amour. P. 162–165. Нами учтен также русский перевод М. Собуцкого в изд.: Малые жанры старофранцузской литературы. Киев, 1995.

[101] De bestiis et aliis rebus. II:20. Col. 68.

[102] Le Bestiaire d'Amour. P. 168.

[103] De bestiis et aliis rebus. II:20. Col. 68.

[104] Le Bestiaire d'Amour. P. 168–169.

[105] De bestiis et aliis rebus. III:52. Col. 103.

[106] Le Bestiaire d'Amour. P. 170–171.

[107] De bestiis et aliis rebus. I:25. Col. 31.

[108] Le Bestiaire d'Amour. P. 176.
[109] De bestiis et aliis rebus. I:48. Col. 48.
[110] Le Bestiaire d'Amour. P. 180–182.
[111] Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie. P. 207–210.
[112] Le Bestiaire d'Amour. P. 220–221.
[113] De bestiis et aliis rebus. II:8. Col. 61.
[114] Le Bestiaire d'Amour. P. 228–231.
[115] Ibid. P. 186–187; P. 252.
[116] *Camerarius, Joachim jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. Norimberg, 1596. N 50, N 58.
[117] *Zincgreff J. W.* Emblematum ethico-politicorum centuria. Heidelberg: Apud Johann Theodor de Bry, 1619. N 37
[118] *Alciatus A.* Emblemata. Lugduni, 1550. P. 95.
[119] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. 1596. N 39.
[120] *Covarrubias Orozco, Sebastian de.* Emblemas morales. Madrid: Luis Sanchez, 1610. III, N 23.
[121] *Reusner N.* Emblemata partim ethica, et physica... Francoforti ad Moenum: Ioannem Feyerabendt, 1581. II, N 27
[122] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 39
[123] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 6.
[124] *Covarrubias Orozco S. de.* Emblemas morales. 1610. I, N 84.
[125] *Vaenius, Otto.* Amorum emblemata, figuris aeneis incisa. Antverpiae, Venalia apud Auctorem, prostant apud Hieronymum Verdussen, 1608. P. 114/115.
[126] *Reusner N.* Emblemata partim ethica, et physica... Francoforti ad Moenum: Ioannem Feyerabendt, 1581. I, N 40.
[127] De bestiis et aliis rebus. II:9. Col. 61.
[128] *Alciatus, Andreas.* Emblematum liber. [Augsburg]: Heynricum Steynerum, 1531. E 3.
[129] *Charbonneau-Lassay L.* Le bestiaire du Christ. P.: Albin Micel, 2006. P. 241-244.
[130] Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie. P. 257 (XXIV).
[131] *Holtzwart M.* Emblematum tyrocinia. 1581. N 45.
[132] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 37.
[133] *Плиний Старший.* «Естественная история» (VIII:l:114, VIII:xxiii:62).
[134] В издании Ludovic Lalanne (1883) приписан Жану Кузену. См. о нем: *Russell D.* Op. cit. P. 147–149. О предполагаемых авторах см.: Saunders A. Whose intellectual property? The Liber Fortunae of Jean Cousin, Imbert d'Anlézy or Ludovic Lalanne? // Emblems and The Manuscript Tradition / Ed. by L. Grove. Glasgow, 1997 (= Glasgow Emblem Studies, Vol. 2).
[135] *Sambucus, Joannes.* Emblemata ... altera editio. Cum emendatione et auctario copioso ipsius auctoris. Antverpiae: Chr. Plantini, 1566. P. 158.
[136] *Corrozet G.* Hecatomgraphie. 1540. P. H v b.
[137] *Camerarius, Joachim jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 12.
[138] Ibid. N 55.
[139] *Schoonhovius, Florentius.* Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia. Goudae: Andream Burier, 1618. N 15.
[140] Ibid. N 56.
[141] *Bruck, Jacob.* Emblemata moralia et bellica. Argentorati: Iacobum ab Heyden, 1615. N b 20
[142] *Sambucus J.* Emblemata. 1566. P. 227.
[143] *Anulus.* Picta poesis. 1552. P. 99.

[144] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 75.

[145] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. D 6.

[146] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 67.

[147] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 46.

[148] Ibid. N N 68.

[149] *La Perrière G. de.* La morosophie. 1553. N 54.

[150] *Whitney G.* Choice of Emblemes. Leiden, 1586. P. 205.

[151] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 82.

[152] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 80.

[153] *Reusner N.* Emblemata partim ethica, et physica... 1581. I, N 13.

[154] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 47.

[155] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 13.

[156] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. M.

[157] *Junius H.* Emblemata. 1565. N 31.

[158] *Coustau P.* Pegma. 1555. P. 323.

[159] *Anulus B.* Picta poesis. 1552. P. 71/72.

[160] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 36.

[161] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. 1604. N 95.

[162] *Bruck J.* Emblemata moralia et bellica. 1615. N 27.

[163] *Augustinus.* De catechizandis rudibus. Cap. XIX // PL. Vol. 40. Col. 333.

[164] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 30.

[165] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. C 8.

[166] *Sambucus J.* Emblemata. 1566. P. 60.

[167] Цит. по: *Russell D.* Op. cit. P. 147–148.

[168] Мы следует за интерпретацией Saunders в: *Saunders A.* Whose intellectual property? The Liber Fortunae of Jean Cousin, Imbert d'Anlézy or Ludovic Lalanne? // Emblems and The Manuscript Tradition / Ed. by L. Grove. Glasgow, 1997.

[169] *Sounders* (ibid. P. 61) отмечает в книге «отсутствие какой-либо последовательной философии жизни» и считает, что автор скорее стремился «показать фортуну во всем ее разнообразии — иногда злую, иногда добрую а порой равнодушную».

[170] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. M 7.

[171] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 95.

[172] *Whitney G.* Choice of Emblemes. Leiden, 1586. P. 220.

[173] Ср. рассказ Плутарха о спартанском полководце Лисандре: «Его порицали за многие хитрости, недостойный (потомков) Геракла; он отвечал: "Где не годится львиная шкура, нужно надеть лисью"» (Изречения царей и полководцев. 190E. Перевод М. Л. Гаспарова).

[174] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 22.

[175] *La Perrière G. de.* La morosophie. 1553. N 61.

[176] *Corrozet G.* Hecatomgraphie. 1540. P. K ii b.

[177] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 16.

[178] *Sambucus J.* Emblemata. 1566. P. 144.

ГЛАВА IV.
ПОЭТИКА ЭМБЛЕМЫ



В предыдущем разделе речь шла об эмблеме как герменевтическом инструменте — орудии толкования и понимания мира. Но эмблема — еще и художественное произведение, устроенное интермедиально: текст она сочетает с изображением, а иногда (крайне редко!) и с «молчащей» музыкой. Так, Михаэль Майер в книге эмблем «Atalanta fugiens» (1617) включает в состав эмблемы нотные тексты.

Не претендуя на построение сколь-нибудь полной поэтики эмблемы, мы хотели бы остановиться на некоторых ее чертах, которые представляются нам существенными.

Концентрация путем изоляции: обособление слов и образов

Девиз, который нередко давал основу для текстовой части эмблемы (служа в ней «надписью»), теоретики были склонны трактовать как особое концентрированное высказывание, которое, несмотря на краткость, превосходило своей смысловой весомостью обширные дискурсивные тексты. Именно так понимает его Анри Этьен, когда говорит, что девиз «двумя или тремя словами превосходит то, что содержится в обширнейших томах»[1]. В том же духе рассуждает и Буассьер: девиз «великое обилие смысла сводит (reduit) в малый объем (en petit volume), как огромное множество [вещей] сводится в немногое ко-

личество видов, а большое сокровище — в один единственный драгоценный камень»[2]. О «концентрации» смысла в девизе говорит и Эрнст Гомбрих, трактующий девиз (impresa), в сочетании с его визуальным компонентом, как особую форму символики[3].

Важно отметить, что эта концентрация вместе с тем предполагает и изоляцию. Мы уже говорили о том, что эмблема (как, впрочем, и девиз) мыслится как нечто «отделяемое», «переносимое» из контекста в контекст, с места на место. Оборотная сторона этой отделяемости — изолированность, обособленность как эмблематического образа, так и эмблематического текста: чтобы получить эту свободу перемещения, эмблема должна была стать как бы замкнутой в себе монадой. Эту особенность эмблемы удачно описал Дэниэл Расселл: эмблематический образ — это «отделяемый (detachable)» образ, который может «существовать обособленно», но именно благодаря своей обособленности он может вовлекаться в различные процессы смыслового развития, «открывая поле для свободных ассоциаций читателя».

Связывая эмблематику со средневековой аллегорикой, Расселл определяет эмблему как «фрагментированную, секуляризованную и выродженную (decadent) форму поздней средневековой аллегории»: если аллегория представляет собой развернутую метафору (о чем говорил еще Квинтилиан, определявший аллегорию как «metaphora continua» — «Воспитание оратора», 9:2:46) с разработанной нарративной основой, то носитель (vehicle) эмблемы — «голый, или изолированный знак». Имея в виду под «знаком» эмблемы ее pictura, Расселл отмечает, что «знак эмблемы представлен изобразительно вне всякого нарративного или риторического контекста, который мог бы вести зрителя или читателя к предполагаемой интерпретации».

Интерпретация pictura, конечно, дана в тексте эмблемы, но Расселл прав в том, что pictura в эмблеме (как, впрочем, и ее текст) сама по себе весьма часто не содержит нарративного контекста, позволяющего воспринимать ее как визуальный эквивалент некой истории, повествования: в эмблеме мы наблюдаем «процесс изоляции, достигаемой помещением образа в текст, при том что этот образ не становится по-настоящему частью дискурсивного развития текста»[4]. Стол и лежащий на нем лимон в вышеупомянутой эмблеме Хольцварта анарративен, как анарративна и надпись в той же эмблеме — «Ложный друг». И картинка, и надпись оставляют впечатление изолированности: на картинке — изолированный набор предметов; в надписи — изолированное «именование», отношение которого к картинке само по себе, без обращения к подписи, совершенно не понятно.

Итак, эмблему можно осмыслить как продукт двойной изоляции: образ, лишенный визуального контекста, соединен в ней с высказыва-

нием, лишенным контекста словесного (хотя, как мы покажем ниже, у эмблематического текста изначально этот контекст весьма часто имелся). Именно такое понимание эмблемы, на наш взгляд, позволяет осознать закономерность ее появления в европейской культуре.

Эмблема оказалась местом встречи стратегий визуальной и текстовой изоляции, которые существовали и в словесной, и в визуальной сферах с давних пор. Мы склонны замечать в культуре в первую очередь процессы синтезирующие, соединяющие: будь то формирование «больших текстов» — целостных произведений, корпусов произведений (типа «собрания сочинений»), литературных канонов («каноны классиков», создававшиеся и средневековыми книжниками, и современными литературоведами — таковы и каноны образцовых auctores у средневековых филологов, и «Западный канон» Харольда Блума); или целостных визуальных комплексов — картин и картинных галерей, скульптур и скульптурных групп, архитектурных комплексов и т. п.

Однако в культуре важную роль выполняют и процессы обратной направленности — процессы фрагментации, изоляции, распада на «фразы» и «детали». Применительно к словесному произведению такой распад не означает его «смерть», но скорее жизнь в неком новом особом качестве: произведение эманирует из себя отдельные «речения», «сентенции», которые получают самостоятельное существование, но в то же время и сохраняют — порой в скрытой, потенцированной форме — связь с исходным текстом. Эти словесные монады — вместе с тем и метонимии произведения, что сознается читателем в той или иной степени, а порой, конечно, может и не сознаваться вообще.

Именно такую форму существования произведения имел в виду Пушкин, когда предрекал, что половина стихов «Горе от ума» «должны войти в пословицу»[5]. Он, тем самым, предполагал, что комедия Грибоедова, не утрачивая свою целостность, будет читаться и обособляющим способом, в изоляционистской стратегии выделения «речений». Предсказывая такое чтение «Горю от ума», Пушкин volens-nolens воскрешал древнюю традицию восприятия комедии как источника «мудростей»: напомним, что комедии Менандра послужили источником позднеантичных сборников сентенций — т. н. Менандровых одностиший; некоторые из них были использованы и в эмблематических текстах.

Воля к подобному изолирующему чтению в разной степени проявляется в различные эпохи и, конечно, у различных читателей. Стратегия изолирующего чтения, направленная на извлечение из текстов обособленных «мудростей», была, видимо, характерна для позднего Л. Н. Толстого. В 1908 году Д. Маковицкий в своем дневнике записывает, что Толстой искал изречения у Торо, Хэзлитта, Эмерсона, Карлейля, Рёскина и сказал: «Эмерсон содержательнее всех»[6] («изречения»,

извлеченные из различных источников, в сочетании с собственными афоризмами, составили позднюю книгу Толстого «Путь жизни» — своего рода запоздавший флорилегий).

Подобное изолирующее чтение (порождающее всевозможные сбоники сентенций типа флорилегиев, «books of common places» и т. п.) было в высшей степени присуще эпохе, породившей эмблематику. Центральным продуктом такого чтения, без сомнения, является грандиозный свод «Пословиц» Эразма Роттердамского — 4151 «паремия» (Эразм практически как синонимы употребляет слова paroemia, proverbium, adagium), главным образом извлеченная из текстов древних авторов. Свод Эразма стал одним из важнейших источников для эмблематических текстов. Предисловие Эразма к нему — апология одновременно и «пословицы» (у Эразма понимаемой как высший плод «мудрости древних»), и, косвенным образом, того изолирующего чтения, которое позволяет эти «пословицы» найти, выделить и оценить. Стоит остановиться на этом предисловии подробнее.

Эразм дает «пословице» следующее определение: «Пословица — общеупотребительное речение, отмеченное некой остроумной новизной (Paroemia est celebre dictum, scita quapiam novitate insigne)» (I. P. 26)[7]. Пословица, с одной стороны, «гуляет там и сям по устам людей (passim per ora hominum obambulet)», а с другой — «отличается от обыденной речи (discernatur a sermone communi)» (II. P. 27).

Итак, «новизна», о которой говорит Эразм в определении, состоит, собственно, в отличии пословиц от обыденной речи; отличие же обусловлено уже самим их происхождением. Пословицы не порождены речью народа, но пришли в нее извне — «от оракулов божеств (ex oraculis numinum)», «из речений мудрецов (a sapientum dictis)», «из некоего древнейшего поэта (a poeta quopiam maxime vetusto)» (приводится пример «пословицы» из Гомера), «со сцены (a scena)», т. е. из трагедий и комедий, а также из «апологов», мифов (ex fabularum argumentis), «историй», «апофтегм» (понимаемых как «остроумные и краткие ответы»). В этом ряду источников особое место занимает комедия, поскольку она связана с народным языком неким «взаимооборотом (mutuo commercio)»: она и присваивает (usurpat) народные словечки (jactata vulgo), и порождает новые, получающие хождение в народе (II. P. 27–28).

Все без исключения пословицы, которыми интересуется и которые собирает (вернее, вытаскивает, «изолирует» из античных текстов) Эразм — это пословицы «древних». И народ, «по устам» которого эти пословицы «гуляли», — это древний, ныне уже не существующий народ: ведь «стихи поэтов распевались на пирах», пока «языки пребывали неиспорченными» (II. P. 28).

«Новизна», которой пословицы выделяются из обыденной речи (заметим, что эта «обыденная речь» — речь древних людей — по сути, представляет собой гипотетический конструкт Эразма), заключена в их риторической организации: в пословицах можно обнаружить все виды риторических фигур, метафору, аллегорию, «загадку (aenigma)», двусмысленность (ambiguitas) и т. п. (III. P. 28–29). В хорошей пословице есть «и краткость, и мысль, и фигура [стиля] (et brevitas et sententia et figura)» (IV. P. 31).

Самое любопытное начинается, когда Эразм переходит к «похвале» (commendatio) пословицы: именно здесь в его тексте появляются мотивы, которые подхватят теоретики девиза и эмблемы. Пословица — не только выражение житейской мудрости, но форма, в которую облекается умозрительное философское знание: «в них, как в символах, была заключена почти вся философия древних (in his ceu symbolis tota ferme priscorum philosophia continebatur)». Таким образом, «нет более древнего жанра учености (doctrinae genus), чем пословица».

Ценность древнего автора, по Эразму, находится в прямой зависимости от обилия в его текстах «пословиц»: «среди хороших авторов тот был наиболее эрудированным и красноречивым, кто рассеивал (aspersit) по своим книгам наибольшее количество пословиц». Таковы, по мнению Эразма, и Платон, и Аристотель, который вплетал (intertexere) в свои рассуждения многочисленные пословицы, «словно маленькие драгоценные камни (gemmulas)» (V. P. 32).

Однако пословица — мысль не только удачная и глубокая, но и концентрированная; она способна заключать в себя содержание многих томов. «И если пословица кажется нам какой-то мелочью (minutula res), то вспомним, что судить о ней нужно не по размеру, а по ценности (non mole sed pretio). Кто в здравом рассудке не оценит драгоценные камешки, хотя они и мелкие, выше скал, хотя они и огромны? И подобно тому как, согласно Плинию[8], в самых мелких животных, таких как паучок или мошка, чудо природы больше (majus est naturae miraculum), чем в слоне... , так и в делах литературных остроумия подчас больше в наименьших [текстах] (plurimum habent ingenii, quae minima sunt)» (V. P. 33).

Сравнение краткого речения с драгоценным камнем — маленьким, но более дорогим, чем длинные книги (Эразм несколько раз повторит его в предисловии: ср. разделы X и XI. P. 38), — будет подхвачено в теории девиза и эмблемы. Рассуждение Пьера Ле Муана «о благородстве девиза и о его преимуществах перед другими творениями духа» очевидным образом продолжает ход мысли Эразма, только с заменой пословицы на девиз. Оно начинается с похвале малому в природе: «Все богатства природы — в малом (sont en petit); все ее величие, как говорит Плиний, сжато и заключено в тесноте (est reserrée et a l'étroit). Она

драгоценна лишь тогда, когда ограничена... Она блистает в алмазах и жемчужинах, где являет себя лишь в зернышке... , ее сладостность больше проявляет себя в фиалке, а красота — в гвоздике, чем в самых высоких елях, покрывающих Альпы». Далее следует несколько неожиданный переход к девизу, который разделяет это свойство природы — концентрировать величие в малом: «Девиз относится к подобным малым вещам, обладающим великой ценностью. Из всех творений духа он самый короткий, но самый живой (le plus vif); он говорит больше всех, и делает шума меньше всех; обладает наибольшей силой и занимает наименьшее пространство. Там, где эпическая поэма нуждается в пышном оснащении сюжетами, эпизодами, интригами (Machines); там, где история нуждается в длинной последовательности поступков и слов, девизу требуется лишь пара штрихов (traits) и три слога (trois sillabes): и этими тремя слогами и парой штрихов он делает в мгновение ока (en un clin d'oeil) то, что поэма и история способны сделать лишь за длительное время, со всем их оснащением и со всей их протяженностью. Это значит, что девиз имеет преимущество в простоте и единстве надо всеми творениями духа...»[9].

Далее Эразм напрямую сравнивает пословицу с объемным «томом»: «Этими краткими речениями (brevis dictis) под неким покровом (per involucrum quoddam) обозначено то же, что властелины философии передали в таком множестве томов (tot voluminibus)» (VI. P. 34). Примером служит пифагорейская пословица «У друзей всё общее (Communes res amicorum)»: тот, кто вдумчиво ее осмыслит, «найдет, что в этом кратком речении содержится сумма человеческого счастья (summa felicitatis humanae)». «И что иное делал Платон столь многими своими томами, — восклицает Эразм, — как не убеждал присоединиться к этой общности и к ее творцу, дружбе?» (VI. P. 34). Сведя далее все учение Христа к тому же пифагорейскому речению, Эразм восклицает еще раз: «Видишь, какой океан философии и даже теологии открывает нам столь малая пословица!» (VI. P. 35).

Мысль Эразма о способности пословицы перевесить по обширности и глубине смысла огромные тома оказалась близка эмблематистам (конечно, с заменой пословицы на девиз или эмблему), о чем свидетельствуют вышецитированные высказывания Анри Этьена и Буассьера.

Мудрость в пословице сочетается с силой красноречия, а точнее — с его главным достоинством, убедительным правдоподобием (probabilitas), которое еще «Риторика к Гереннию» почитала одним из трех основных достоинств речи[10]. «Если to pithanon, то есть правдоподобие, в наибольшей степени необходимо для убеждения (ad persuadendum), то есть ли, спрошу я, что-либо более правдоподобное, чем то, что говорят все?» (VII. P. 36). Можно, таким образом, сказать,

что пословица осуществляет мечту Цицерона о единстве мудрости и красноречия — prudentia и eloquentia. В ней есть не просто истина, но некая «сила истины» — «vis veritatis». Облеченная в форму пословицы, любая мысль становится действенней: «Если ты скажешь: “Преходяща и кратка человеческая жизнь”, это гораздо меньше затронет душу, чем если процитируешь пословицу: “Человек — пузырь”» (VII. P. 36).

Итак, пословица «возбуждает новизной, услаждает краткостью, убеждает значительностью (novitate excitet, brevitate delectet, auctoritate persuadet)» (VIII. P. 37). Иначе говоря: она выполняет все три «обязанности оратора» — movere, delectare, docere. А это означает, что в понимании Эразма краткая пословица вполне может заменить длинную речь.

Еще одну важную для эмблематики мысль Эразм высказывает в разделе о «Различных способах использовать пословицы». «Благодаря изменению одного маленького слова она [пословица] может быть применена к разным [ситуациям] (diversis conveniat)». Так, в пословице «Дары врагов — не дары» слово «враги» можно заменить на «бедняки», «льстецы», «поэты»; в итоге «одна и та же пословица может быть привлечена к врагам, беднякам, льстецам, поэтам» (XII. P. 39). Этот урок комбинаторики будет в эмблематике усвоен.

Если предыдущие разделы предисловия оставляли у нас впечатление, что пословица — некая монада, выделившаяся из большого текста и обладающая замкнутым и мощно концентрированным смыслом (отсюда и сравнение ее с драгоценным камнем, и уподобление малым «чудесам природы»), то раздел об использовании пословиц заставляет увидеть пословицу в ином свете: ее смысл вовсе не инкорпорирован в нее как нечто неподвижное и неизменное, но может меняться в зависимости от ситуации — как может, оказывается, меняться и сама пословица. Более того: мы узнаём из этого раздела, что пословица — сама по себе результат изоляции, выламывания из текста, — может подвергаться и дальнейшему «разлому», сокращению. Об этом свидетельствует следующее наблюдение Эразма: пословица иногда может преподноситься «урезанной, разломанной» (mutilum). Таково, по его мнению, греческое выражение Цицерона из письма к Аттику: «ta men didomena» — «то, что дано» (XII. P. 40). Эта пословица страдает заведомой неполнотой — она не содержит смысл, но скорее намекает на возможный смысл, который зависит от ситуации. Помещая ее в корпус своих «Adagia» (под номером 3143), Эразм сам признает, что мысль Цицерона неясна, и предлагает истолковать пословицу так: «То, что дано фортуной, нам надо принимать как благо и хладнокровно претерпевать то, что нельзя изменить».

Эразм задает стратегию работы эмблематистов над текстами «классиков» (как античных, так и новых), которая в значительной мере

представляет собой не столько цитацию, сколько именно изолирующую фрагментацию, наделяющую кусок текста самостоятельностью, которой он не обладает в оригинале. Таковы, например, «Эмблемы Горация» Отто Вения (1607), тексты которых, по определению Ж. М. Шатлена, порой получены путем «простой фрагментации произведений Горация и некоторых иных классических авторов»[11].

Весьма смелые опыты по фрагментации Горация дает уже сам Эразм; например, когда наделяет статусом «пословицы» выражение «покупатель гороха (ciceris emptor)» из «Искусства поэзии» (249) — о театральном зрителе плебейского происхождения, который «в похвале не сойдется» (перевод М. Л. Гаспарова) со зрителем благородным. Эразм полагает, что это выражение, «обозначающее человека самого низкого положения», «можно отнести к пословицам (inter proverbia referendum)»[12].

В религиозной эмблематике объектом фрагментации становится Священное Писание. Так, иезуит Педро де Биверо в книге эмблем «Sacrum oratorium...» (1634) фрагментирует, стих за стихом, покаянный псалом «Miserere» и гимн «Pange lingua», используя их стихи в subscriptio эмблем. Гораздо более ранний пример фрагментации псалма, относящийся к 1516 г. (т. е. к протоэмблематике), приводит Д. Расселл. Речь идет о сочинении Франсуа Демулена (Demoulin), предназначенном для Луизы Савойской и прославляющем победоносное возвращение ее сына, короля Франциска I, с битвы под Мариньяно.

Используя псалом 26 «Dominus illuminatio mea», автор снабжает каждую его строку иллюстрацией (работы Годфруа ле Батава) и комментарием, применяющим текст к конкретной ситуации и отношениям матери и сына. Так, стих 14 (expecta Dominum viriliter age et confortetur cor tuum et sustine Dominum), помещен наверху листа; под ним расположена иллюстрация, на которой Ludovica mater осеняет огромным крестом «сына Франциска»; еще ниже читаем французскую подпись: «Мадам, больше любя духовную душу (lame spirituelle) своего сына-короля, чем материальное тело, представляет ему Крест и говорит: “Мой господин, Мой защитник, Мой покой, Мое желание, Мой учитель (maistre), Мой сын, и мой друг. Festina lente»[13].

Стратегия изолирующей фрагментации применялась и к «новым классикам» — таким авторам на народных языках, как например, Петрарка, поэзия которого становится одним из основных источников эмблем[14]. Использовались и практически современные авторы. В голландской эмблематике популярны французские писатели: Захариас Хейнс фрагментирует Дю Бартаса, Якоб Катс — Монтеня.

Эмблематическая фрагментация переносит полученный фрагмент в иную смысловую ситуацию — он попадал, таким образом, в «несоб-

ственное место» (если использовать термин, у теоретиков риторики определявший процедуру метафоры, которая также понималась как слово или выражение, помещенное в «несобственное место» и тем самым принимавшее несобственный смысл). В то же время, изолированный таким образом фрагмент не терял (по крайней мере, для читателя, знавшего о его источнике) связь и с оригинальным текстом и с собственным оригинальным смыслом. Возникал эффект двусмысленности, который описал Д. Расселл: «эмблемы часто предполагали особый способ “цитации”, при которой цитируемый пассаж или мотив парил между двумя контекстами, так что предполагаемое сообщение и вызывает удивление (самой возможностью так интерпретировать данный пассаж), и наделяется авторитетностью, обусловленной текстом или традицией, из которых данная цитата была извлечена»[15].

Изолируемый пассаж мог, таким образом, менять свой смысл, и в остроумном изменении его первоначального смысла проявлялась «искусность» эмблематиста. Несомненна связь этого искусства смысловой трансформации с придворной культурой, ее словесными игровыми практиками. Бальдассаре Кастильоне в «Придворном» отмечает, что одни и те же «речения» (motti), извлеченные из определенных «мест» (понимаемых в риторическом смысле), могут наделяться и веселым, и серьезным значением: «Вам нужно знать, что из мест, откуда извлекаются смешные речения (motti da ridere), можно так же извлекать серьезные сентенции для хвалы или порицания, и порой теми же самыми словами...»[16].

Почти эмблематическую игру с помещением изолированной цитаты в «несобственное место» мы находим у Рабле. Дама Пантагрюэля посылает ему кольцо с предсмертными словами Христа: «Для чего ты меня оставил?» (Мтф. 27:46)[17], которые, конечно, перенесены здесь в контекст куртуазной ситуации. Это кольцо, по мнению Жана-Марка Шатлена, можно считать «овеществленной эмблемой» (emblème materiel)[18].

Словесная работа (а вернее, игра) такого рода обосновывается в теоретических текстах. Джироламо Баргальи (член сиенской академии Intronati) в «Диалоге об играх» («Dialogo de’giuochi», 1572) описывает особую утонченную игру, «giuocho del versificare»: суть ее состоит в том, что участники говорят только поэтическими цитатами, вырванными из их собственного контекста и примененными к ситуации игры, в которой они получат неожиданный, порой пикантный смысл. Для этой «игры расчленения» (jeux de decoupage), как определил ее Жан-Марк Шатлен[19], использовались Вергилий, Гораций, Овидий, Данте, Петрарка.

Пьер Ле Муан в «Искусстве девизов» предписывает изменение начального смысла цитаты, используемой в девизе, в качестве обяза-

тельного условия хорошего девиза: необходимо, чтобы «речение (le mot), извлеченное из некоего автора, сбрасывало с себя (se dépouille), выходя от него, предмет и значение, которые были ему присущи (propres) в этом месте, и принимало другие в том девизе, куда оно переходило»[20].

Эмблематика дает нам немало примеров такого «извлечения» текстового фрагмента из его собственного места и помещения на место несобственное — в inscriptio или subscriptio эмблемы. Что при этом происходит? Фрагмент в новом контексте получает новый смысл — но сохраняет и связь со старым смыслом. Кроме того, новый контекст порой оказывается многослойным: ведь текст эмблемы включает надпись, подпись и нередко комментарий, который могут вносить разные (и даже противоречивые) смыслы в заимствованный фрагмент. В итоге фрагмент приобретает смысловую двойственность.

Приведем пример. Иоахим Камерарий в эмблеме, изображающей орла, который восседает на земном шаре[21], в качестве inscriptio использует выражение «Dominus providebit — Господь усмотрит», заимствованное (что следует из авторского комментария к эмблеме) из ответа Авраама на вопрос Исаака «Где же жертва для всесожжения?» — «Бог усмотрит Себе жертву для всесожжения, сын мой (Deus providebit sibi victimam holocausti fili mi)» (Быт. 22:8).

Эмблема и ее inscriptio применены к светскому государю, чьим примером служит «наиблагочестивейший и славный император Максимилиан», который (как пишет Камерарий в комментарии) и избрал себе девизом выражение «Dominus providebit». Связь с исходным контекстом, здесь конечно, сохранена (она, как видим, открыто манифестирована в авторском комментарии): государь — в известном смысле «Авраам», верный своему Богу и готовый подчиниться его провидению. Такая трактовка следует из авторского комментария к эмблеме, где говорится: император Максимилиан этим девизом «хотел приписать всё не своей мудрости, как похвалялись императоры-язычники ... , но Божественному провидению...».

Так — в комментарии. В контексте же subscriptio смысл надписи — радикально иной. Subscriptio гласит: «Предвидение (provisio) в равной мере и радостного, и печального [поворота] судьбы — вот добродетель, которая в первую очередь достойна государя». Оказывается, что предвидение — во власти государя; так получается, что «Dominus», который «providebit» — это не Господь, а сам государь?

Смысловая рассогласованность (едва ли не намеренная) между подписью и комментарием заставляет речение, заимствованное из книги Бытия, «парить» (по выражению Д. Расселла) между двумя возможностями понимания.

Воплощение в эмблематике эразмовой идеи «разломанной» (mutilum) пословицы мы можем усмотреть в тех случаях, когда фрагментирование заходит настолько далеко, что изолированный фрагмент оказывается неполным и в синтаксическом отношении: в нем «зияет» эллипсис. Таков, например, девиз, приводимый Камилло Камилли («Славные девизы», 1586): «M'è più grato il morir che il viver senza» — «Мне отрадней смерть, чем жизнь без»[22].

Жизнь — без чего? Мы можем это узнать, лишь обратившись к источнику, — к Канцоньере Петрарки, а именно, к канцоне LXXI, где шестью строками выше говорится о «горящих лучах (ardenti rai)» глаз возлюбленной: именно без них смерть становится отрадней, чем жизнь. Понятно, что такое эллиптическое фрагментирование создает пустую смысловую позицию, которую читатель или владелец девиза может заполнить по своему усмотрению.

Приведем еще один пример вопиющего эллипсиса в inscriptio — эмблему Жоржетты де Монтене, где изображена лилия, окруженная терновником, а надпись гласит: «Sic amica mea inter — Так подруга моя средь»[23].

«Средь» чего? Ответ мы должны почерпнуть из подписи, где лилия, окруженная «шипами и колючим кустарником», уподоблена христианской «пастве» (troupeau), которую теснят «безродные люди» (bastards: паства, «дважды рожденная», т. е. вторично рожденная от Бога, у Монтене противопоставлена грешникам, которые не были рождены в Боге и потому могут быть названы «бастардами»). Эти безродные грешники и есть «терновник». Эллипсис в надписи, как видим, выполняет как бы дейктическую функцию: смысловое зияние «указывает» на подпись, которая должна заполнить эту неполноту.

В то же время очевидно, что inscriptio заимствовано из Песни песней (2:2), где оно является частью вполне законченной в смысловом отношении фразы: «Sicut lilium inter spinas sic amica mea inter filias» — «Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами». Однако ее смысл — возлюбленная в той же мере прекрасней прочих девиц, в какой лилия прекрасней «тернов», — Жоржетту Монтене не устраивает, почему она, собственно, и «разламывает» (если использует выражение Эразма) фразу, оставляя в ней смысловое зияние. В результате слово «inter», оказавшееся в несвойственной ему завершающей позиции, получает некую вопросительную многозначительность. Подпись подталкивает читателя к ясному ответу на вопрос «средь чего»: лилия — это христианская паства, окруженная «бастардами»-тернами.

Изоляция текстового фрагмента (которая, как мы видели, может придавать фрагменту и многозначительность, и многозначность) сопровождается в эмблеме сходной процедурой, применяемой к образу.

Визуальная тема эмблемы чаще всего дана как выделенная, изолированная из реальности — она центрирована и нередко отделена от окружения обрамлением, более или менее орнаментальным.

Техника *визуальной* изоляции предмета, используемая в эмблеме, имеет обширную предысторию, нуждающуюся в особом исследовании. Очевидно, что изолирующее изображение предмета до появления книжной эмблемы находило систематическое применение не столько в книге, сколько в тех сферах изобразительного искусства, которые были связаны с оформлением пространства — а именно, имели дело с оформлением дискретной, разделенной на зоны поверхности, либо сами создавали такие дискретные пространства. К первому случаю можно отнести камины, покрывавшиеся керамическими плитками: их поверхность по самой природе своей представляла собой дискретное пространство, состоявшее из набора изолированных областей. Разумеется, эта дискретность не препятствовала и созданию развернутых сюжетных композиций, преодолевавших изоляцию отдельных зон, — но нередко и провоцировала на подчеркивание, обыгрывание этой изоляции: в каждую зону помещался образ отдельного предмета или некая символическая композиция, визуально обособленная. В эмблематическую эпоху каминные плитки нередко украшались и полноценными эмблемами, с надписью и подписью (немецкие камины такого типа, созданные в XVII в., можно увидеть, например, в Германском национальном музее в Нюрнберге).

Второй случай — когда цельное пространство искусственно разделяется на зоны, в каждую из которых помещается изолированный предмет, — можно проиллюстрировать римскими мозаичными полами, в огромном количестве представленными в тунисском музее Бардо. На орнаментальной поверхности равномерно размещены обособленные изображения животных, фруктов, предметов: козел, заяц, кубок, кисть винограда... Эти изолированные предметы в античной культуре, конечно, чисто декоративны — они не воспринимаются как требующие толкования.

Иное дело — те ренессансные фрески, где изображения изолированных предметов, каждое из которых помещено в особую зону, могли служить определенной программе. В качестве примера упомянем фрески Паллаццо делла Раджоне в Падуе, выполненные при участии Джотто по программе астролога Пьетро д'Абано и затем (после пожара в 1420 г.) переписанные в 1450-х гг. местными художниками Николо Миретто и Стефано да Феррара. В иконографической системе цикла 12 месяцев были соотнесены с 12 апостолами; с каждым месяцем были связаны зодиакальный знак, планета, изображение типичных для данного месяца занятий, а также, в духе теории д'Абано, индивидуальные астрологиче-

ские символы — черты характера человека, соответствующие моменту его рождения.

Фрески разделены на секторы, обрамленные архитектурно-декоративной рамкой; среди изображений человеческих фигур, сценок с участием людей, животных зритель видит и изображения обособленных «вещей» — водяной мельницы, алтаря, пылающей печи, арбалетов, висящих над станком непонятного мне назначения... Все эти протоэмблематические, по сути своей, изображения многозначительно указывают на смысл, который заложен в объединяющей фрески иконографической программе.

Эмблематика воспользуется техникой визуальной изоляции предмета для того, чтобы выделением придать предмету многозначительность: что значит этот лимон, одиноко лежащий на столе? Выделение предмета заставляет нас вопрошать о его смысле. Ответом служат речения эмблемы — но и они, как мы видели, нередко получены путем «разлома» (эразмовское выражение) некоего цельного текста. Так в эмблеме соединяются техники визуального и словесного обособления, и если первое создает эффект вопроса, то второе — дает ответ.

Взаимодействие визуальных и текстовых элементов в эмблеме

Как, однако, этот обособленный образ оказывается связанным с текстовыми элементами эмблемы — с inscriptio (которое, как мы видели, также нередко является продуктом обособления) и subscriptio? Какова природа этой связи? Сами эмблематисты и современные им теоретики чаще всего передавали ее найденной Джовио метафорой «души и тела», которая лишь облекает эту связь в дополнительный ореол таинственности. В исследованиях эмблематики связь текста и образа сводится либо к иллюстрированию, либо к толкованию. Мы уже говорили о том, что первую точку зрения представляет Марио Прац, для которого эмблема в первую очередь — остроумное эпиграмматическое высказывание, *иллюстрируемое* изображением; а вторую — Альбрехт Шёне, для которого текст эмблемы представляет собой *толкование* изображения. Если для Праца отправным пунктом и центром эмблемы является текст, иллюстрируемый изображением, то для Шёне отправной пункт — именно pictura, которую текст толкует.

Обе точки зрения предполагают полную смысловую согласованность текста и образа, которая и в самом деле имеет место в подавляющем большинстве эмблем. Здесь я хотел бы остановиться на немногих случаях, когда связь образа и текста оказывается затемнена и затруднена; словесное и визуальное вступают в сложные отношения.

Начну с почти курьезного случая очевидного (а возможно, и непреднамеренного) противоречия между изображением и текстом. В эмблеме Николая Ройснера с inscriptio «Змеиная расплата»[24] крестьянин, пригревший у себя в доме замерзшую змею, погибает от укуса неблагодарного пресмыкающегося. Так в тексте; на картинке же мы видим нечто обратное: крестьянин замахивается дубиной на змея, который в следующий момент, конечно, будет убит *(см. илл. в начале главы)*.

В данном случае противоречие могло быть вызвано промахом издателя или гравера, невнимательно прочитавших текст эмблемы. Обращусь к другим примерам «сложных отношений» текста и образа, где едва ли можно заподозрить ошибку. Смысловая неоднозначность может возникать из-за того, что образ, данный в pictura, все-таки далеко не всегда непосредственно представляет вещь в ее досмысловой наготе — вещь, взятую до смысла, которая затем, в тексте, подвергается толкованию. Он может обладать и собственным смыслом, который так или иначе взаимодействует со смыслами inscriptio и subscriptio: тексты могут спорить с образом, опровергать его — или наоборот, образ может полемизировать с текстом. Но не будем забывать, что текст эмблемы также состоит из компонентов, число которых может доходить до трех (с учетом комментария); той или иной компонент может «вставать на сторону» образа.

Обратимся к эмблеме Себастьяна де Коваррубиаса Ороско, имеющую inscriptio «Мудрость, превосходящая судьбу»[25]. Subscriptio высмеивает астрологов, которые берутся судить о том, что «ведомо одному Богу и скрыто от человека», — но «нелепо думать, что небо в его различных конфигурациях может ограничить мою свободу: ведь я могу противостоять ему своей свободной волей и мудростью».

Inscriptio заимствовано из «Георгик» Вергилия (I:416), где о карканье ворон, якобы предвещающем изменение погоды, говорится: «Не верю, чтобы им от богов были даны сметливость (ingenium) и мудрость, превосходящая судьбу». Эмблема, таким образом, имплицитно содержит сравнение астрологов с воронами, а inscriptio получает, казалось бы, иронический смысл: «мудрость» астрологов-ворон на самом деле совсем не «превосходит судьбу».

Но, может быть, «мудрость» принадлежит тому «Я» subscriptio, которое выражает готовность «противостоять» небу своей «свободной волей и мудростью»? В этом случае inscriptio имеет не иронический, но скорее героический тон, возвещая противостояние свободного человека «небу». Так возникает двусмысленность, возможность чтения эмблемы в двух различных направлениях. В таком случае решающее значение может приобрести pictura: что «скажет» она, на чью встанет сторону?

На pictura мы видим ладонь, высовывающуюся из облаков, которая держит шар мира. Нет сомнения, что это рука Бога и что именно ему, а не астрологу и не говорящему «Я» subscriptio принадлежит «мудрость, превосходящая судьбу», которую возвещает нам inscriptio! Именно pictura завершает смысл эмблемы, отвергая и притязания астролога, и попытки «Я» утвердить в мире свою «свободную волю»: в плане pictura «мудрость» трактована и не иронически, и не героически, но религиозно.

Иную конфигурацию «сложных отношений» текстовых и визуального элементов находим в эмблеме Иоахима Камерария с inscriptio «Искусство могущественнее природы»[26]. Pictura отображает медведицу, которая вылизыванием придает форму медвежатам, родившимся бесформенными (мотив, восходящий к «Естественной истории» Плиния и воспроизводимый в средневековых бестиариях). Логика эмблемы, казалось бы, ясна: медведица символизирует искусство, бесформенные медвежата — природу. Именно по такой логике построен девиз Лодовико Дольче, который и стал отправным пунктом для Камерария. У Дольче также изображена медведица (символизирующая искусство), занятая тем же делом. Искусство-медведица придает форму инертной природной материи, и потому оно «могущественнее природы»; девиз же у Дольче приписан художнику Тициану, о котором в подписи говорится: если художники прежних времен состязались с природой, то Тициан «превзошел искусство, талант и природу (vinto ha l'arte, l'ingegno, e la Natura)»[27].

Эмблема Камерария — редкий случай, когда идея, заложенная в inscriptio, критикуется и отвергается другими текстовыми компонентами эмблемы, т. е. subscriptio и комментарием. Впрочем, subscriptio звучит несколько загадочно: «Искусство совершенствует, [но] едва ли творит [новую форму]; природа делает и то и другое. Насколько они различны — показывает этот медвежонок».

Что же, собственно, должен «показать» (точнее, на что он должен «указать» — в оригинале глагол «indico») медвежонок? Иначе говоря — что изображено на pictura? Ответ — и разрешение загадки, заложенной в subscriptio, — дает комментарий Камерария, где он, врач, естествоиспытатель, ценитель природы, крайне скептически оценивает традиционное поверье о рождении бесформенных медвежат. Он предпочитает опереться не на Плиния Старшего, а на современные сведения: «Я сам слышал от наших охотников, что они находили в чреве беременной медведицы медвежат с вполне различимыми (distinctos) членами». Поверье о вылизывании объясняется просто: «новорожденные медвежата оплетены таким плотнейшим последом, что медведица может их распутать лишь лизанием».

Итак, на pictura медведица не придает медвежатам форму, но всего лишь освобождает их от последа. А это значит, что форму творит не медведица-искусство, но сама почитаемая Камерарием природа. Тезис о превосходстве искусства над природой отвергнут, хотя и не полностью: этот тезис, пишет Камерарий в комментарии, «мы готовы признать верным в некоторых областях, таких как искусство живописи и ему подобные; во многих же других сферах, где мы повседневно убеждаемся в превосходстве природы, он не может иметь места».

Таким образом, в этой эмблеме inscriptio фактически опровергается и подписью, и авторским комментарием, а изображенная на pictura сцена получает новый смысл в сравнении с тем, который придавали ей и средневековые бестиарии, и Лодовико Дольче.

Мы уже говорили (ссылаясь на Д. Расселла), что эмблема чаще всего анарративна: процесс повествования в ней обычно отсутствует. Однако, как мы только что увидели, в эмблеме есть процессуальность иного рода — процессуальность постепенного складывания смысла, который возникает в воспринимающем сознании из взаимодействия элементов эмблемы.

Иначе говоря, и восприятие, и понимание эмблемы ступенчато; при этом процессы восприятия и понимания находятся в обратном соотношении: легче всего и в первую очередь воспринимается pictura (хотя бы уже потому, что она непосредственно «входит в зрение») — но понимается она обычно в последнюю очередь, уже после того, как будут прочитаны и поняты тексты inscriptio и subscriptio, нередко затрудненные.

Во вторую очередь воспринимается inscriptio — более краткое, чем subscriptio, и обычно набранное более крупным шрифтом. Весьма часто между pictura и inscriptio нет очевидной связи — более того, эмблематисты порой проявляют несомненное стремление эту связь скрыть. Так, Жоржетта де Монтене к вышеупомянутой эмблеме, изображающей лилию между тернов, берет в качестве inscriptio фрагмент строки из Песни Песней: «Что лилия между тернами, то возлюбленная моя между девицами»; однако фрагментирует строку так, что упоминание лилии и тернов исчезает — остается лишь «возлюбленная моя между». Если бы Жоржетта хотела создать очевидную корреляцию между pictura и inscriptio, то взяла бы скорей первый фрагмент строки: «Что лилия между тернами...». Однако она устраняет именно этот фрагмент, так что связь между картинкой и надписью оказывается неявной для того, кто не знает всю строку. Собственно говоря, pictura здесь — точный визуальный аналог исключенной первой части строки; строка же оказывается как бы разломанной на три фрагмента: первый («Что лилия между тернами...») переведен в визуальный план; второй («то возлюбленная моя между...») сохранен в качестве inscriptio; третий («...девицами») вообще выброшен.

Неявна (хотя и по иному) связь между pictura и inscriptio в эмблеме Матиаса Хольцварта, где на pictura изображен пасущийся олень, а inscriptio гласит: «Много званых, мало же избранных»[28]. Что общего между оленем и этой цитатой из Евангелия? Воспринимающее эмблему сознание, не находя ответа на этот вопрос, оказывается как бы в подвешенном состоянии — возникает, выражаясь современным языком, эффект саспенса. Впрочем, этот термин не так уж современен: уже Квинтилиан говорил о фигурах (таких как имитация оратором сомнения — dubitatio, или имитация желания посоветоваться с судьями или оппонентами — communicatio), посредством которых Цицерон «надолго подвешивал души судей (diu suspendisset judicum animos)», т. е. держал их в состоянии неопределенности («Воспитание оратора», IX:2:19).

В том же духе нередко действуют и эмблематисты. Когда Адриан Юний сбрасывает комментарии (narrationes) в конец своей книги, отделяя их от эмблем, он объясняет это решение именно желанием, чтобы сами эмблемы «дольше держали в неопределенности заинтересованную душу читателя (suspensum diutius et sollicitum Lectoris animum tenent)», тем самым и остроумие (ingenium) его [читателя] станет изощреннее[29].

Во многих случаях лишь subscriptio объясняет связь между pictura и inscriptio — и то не всегда[30]: порой окончательный смысл проясняется лишь в авторском комментарии, как в эмблеме Камерария о мухах, не способных удержаться на гладкой поверхности зеркала, о которой речь пойдет ниже.

Английский эмблематист Джордж Уизер в предисловии к своей книге с полным пониманием дела описал это движение восприятия-понимания от кажущейся простоты картинки к скрытому серьезному смыслу: «...если легкомыслие или ребяческое удовольствие от пустячных предметов побудило их [читателей эмблем] взирать на картинки, то любопытство может заставить их заглянуть дальше, так что они могут выискать смысл в наших присовокупленных иллюстрациях, в которых может таиться некое суждение или выражение, столь очевидно применимое к их [читателей] общественному положению, личности или чувствам, что оно (в данный момент или позже) проложит путь для размышлений, которые могут в конце концов полностью изменить их или сильно улучшить их поведение»[31].

Эмблема как аналогия

Эмблема часто имеет в своей основе аналогию — между неким положением вещей в природе и в человеческом мире; между ситуацией «естественной» и духовной/моральной. Эти аналогии (по сути, расширен-

ные сравнения) нередко поражают нас своей странностью. И дело не только в том, что сближаются совсем разнородные вещи, соединение которых в одной смысловой конструкции кажется противоестественным. Такой эффект принципиален для барочной остроумной метафоры — кончетто. Но существенно, что в метафоре сравниваемые предметы объединены в *одной* ситуации. Когда Джон Донн называет любовницу, ее тело, «моей Америкой, новооткрытой землей», то Америка не входит в стихотворение как самостоятельный план реальности: мы остаемся в рамках ситуации «раздевания возлюбленной». Иное дело — аналогия, где всегда сопоставляются два автономно существующих плана реальности, «две различные сферы»[32]. Такова, например, знаменитая (часто приводимая в качестве примера аналогии) сентенция Аристотеля (в «Метафизике», 993b) о том, что наш разум ослепляют очевидные вещи так же, как глаза летучей мыши ослепляет дневной свет. Нетопырь, чуждый дневного света, и человеческий разум существуют каждый в своей реальности, в своем измерении: они сопоставляются, но не сливаются в одной ситуации.

Хаим Перельман и Люси Ольбрехтс-Тытека в «Трактате об аргументации» описывают аналогию формулой «А относится к В, как С относится к D». Аналогию, по их мнению, можно представить в виде четырехчленной структуры, состоящей из двух планов. Структура аналогии Аристотеля выглядит так: разум (А) относится к очевидным вещам (В), как нетопырь (С) — к свету (D).

Тот план аналогии, «в отношении которого выносится суждение» (отношение А к В — разума к якобы очевидному), Х. Перельман и Л. Ольбрехтс-Тытека называют *темой*; тот план, который «служит для подкрепления суждения» (отношение С к D — летучей мыши к свету) обозначен ими как *фора*. Фора предпослана теме как нечто «лучше известное», даже очевидное[33]. Сопоставление форы и темы становится возможным благодаря некой общей семе — критерию сравнения, или tertium comparationis. В аналогии Аристотеля таким tertium comparationis является слепота.

И фора, и тема обладает собственной системой внутренних отношений — собственным планом реальности, где разворачивается свойственная форе или теме ситуация. Самостоятельность каждого из планов аналогии в эмблеме нередко усиливается благодаря дискурсивному развертыванию планов, приданию им миметической изобразительности. Если бы сентенция Аристотеля была развернута в эмблему, то нетопырь, скорее всего, был бы изображен на картинке, маркеры изобразительности могли бы появиться и в тексте (например: «Посмотри! Вот летит летучая мышь» и т. д.); лишь после этого визуально-текстового «рассказа» (более или менее краткого) начинался бы «рассказ»

о человеческом разуме (впрочем, эмблематист, конечно, мог бы и ограничиться краткой сентенцией о разуме и его способности ослепляться очевидным и не видеть истинного смысла вещей).

Фора, как самостоятельная ситуация (в эмблематике это нередко ситуация или факт из природного мира — например, повадка или свойство того или иного животного), имеющая собственную реальность, вызывает у нас определенное ожидание. Тема (то, что, собственно демонстрируется, «доказывается» в аналогии) этому ожиданию, в принципе, должна соответствовать. Такое соответствие достигается прежде всего тем, что критерий сравнения (tertium comparationis) — общая сема, присутствующая и в теме, и в форе, — признается, «утверждается» нами. Так, аналогия между слоном (самым мудрым из животных, по Плинию) и старым человеком может быть основана на семе «мудрости», которая и выступает в качестве tertium comparationis.

Такая аналогия будет, конечно, убедительной, но едва ли остроумной с точки зрения эмблематического искусства. И если поэты барокко достигают остроумия в кончетто как особенно смелой метафоре, *симультанно* соединяющей несоединимое, то эмблематисты, чаще оперирующие не метафорой, а дискурсивно развертываемой аналогией, проявляют остроумие в эффекте *нарушенного* ожидания, возникающего в процессе восприятия эмблемы, при переходе читателя от форы аналогии к ее теме. Когда Камерарий в pictura своей аналогии изображает мух, летающих вокруг зеркала, то мы ожидаем чего угодно, но только не перехода от этой форы с мухами к добродетели и «стойким мужам», которые оказываются аналогичны этим мухам.

Аналогия, по сути своей, представляет собой развернутое сравнение; такое сравнение, в котором оба его элемента как бы наделяются самостоятельной реальностью. Значение сравнения как базового приема для искусства девизов и эмблем не ускользнуло и от его теоретиков. Анри Этьен полагает, что в основе девиза лежит «сравнение (comparaison), которое извлекается из природы или свойства изображенной вещи, из которой, как из своего собственного места (de son propre lieu — имеется в виду, конечно, «место» в риторическом смысле), могут браться уподобления (similitudes), подходящие для нашей темы...»; девизы «не могут быть совершенны, если они не основаны на каком-либо сравнении»[34].

Однако всякое сравнение, как известно, хромает. Мне представляется, что в эмблеме эта хромота — преднамеренная: эмблематические сравнения хромают «искусно»; ожидание в них нарушено неким остроумным образом, и в этом остроумии, скорее всего, и сосредоточен замышляемый автором эффект.

Косвенным подтверждением моей гипотезы могут служить высказывания теоретиков, которые постоянно подчеркивают, что сравнение, лежащее в основе эмблемы или девиза, должно обыгрывать не только сходство, но и несходство сравниваемых предметов. Якоб Мазен о приеме сравнения пишет следующее: «Сравнение (comparatio) неодушевленной вещи с персоной или персоны с персоной удается (probatur) тогда, когда оно со сходством (similitudo) соединяет несходное (dissimile), [но тем не менее] пригодное для переноса (translationi aptum — под translatio имеется в виду метафора)»[35].

Торквато Тассо в рассуждении о «видах обозначения (spezie di significazione)» разворачивает целую теорию о неизбежном присутствии несходства в сравнении: «Таким образом, сходное (simile) всегда связано с несходным (dissimile), более того, две этих природы прикреплены друг к другу словно бы крючьями; так существующее связано с несуществующим, как читаем в “Пармениде” Платона. Из этого можем заключить, что нет вещи, которая во всем была бы сходна с другой вещью, а также и с самой собой; напротив, в той мере, в какой каждая [вещь] причастна тому, что не существует, то есть лишению (de la privazione), она причастна и несходному, и лишь Тот, кто есть истинное существование (ente), тот, кто говорит о себе: “Ego sum qui sum”, во всем сходен с самим собой. Итак, мы никаким способом не найдем сходных подобий (le simili similitudini), но все [подобия] будут подобиями несходными (similitudini dissomiglianti)». Правда, далее, по ходу диалога, Тассо смягчает свою категоричность и допускает «сходные образы (imagini somiglianti)», которые рекомендует использовать для выражения светских, «не священных вещей» — «мыслей и чувств», в то время как для обозначения «вещей божественных» следует использовать «несходные образы (imagini dissomiglianti)»[36].

Так или иначе, сравнение понимается усложненно — как прием выявления не одного лишь сходства, но и несходного в сходном. На практике эта теория уподобляюще-расподобляющего, «остроумного» сравнения реализовала себя в целой совокупности приемов, придававших эмблематической аналогии некую неожиданность, которая чаще всего ощущалась при переходе от форы к теме. Но обзор (и попытку классификации) этих приемов мы начнем с более простого типа остроумной хромоты — со случаев, когда «странность» полностью сосредоточена в форе, а тема и tertium comparationis вполне нормальны.

I. «Остроумная» странность полностью сосредоточена в форе, она не переносится на тему.

В эмблеме Жиля Коррозе с пессимистическим inscriptio «Опасность и угроза со всех сторон»[37] изображен заяц, преследуемый собаками,

прыгающий в море и там настигаемый морским зайцем *(см. илл. в конце главы)*. Subscriptio представляет собой монолог несчастного зверя: «Со всех сторон кто-то идет войной на меня, бедного зайца; я так застигнут врасплох, что собаки гонят меня с суши, а хватает меня в конце концов морской заяц». Комментарий Коррозе устанавливает аналогию между участью зайца и человеческой судьбой: «Как этот заяц захвачен со всех сторон и не имеет убежища ни на суше, ни на море, так и мы постоянно находимся в опасностях, в угрозах, полных желчи и горечи; мы проводим век в тоске, в великом страхе и опасении». В самой аналогии нет ничего странного и особенно «остроумного»; tertium comparationis вполне ожидаем и очевиден: опасность, от которой нет спасения — и в заячьей, и в человеческой жизни.

Но почему зайца, прыгающего от собак в море, хватает не какая-нибудь хищная рыба, например, акула, а другой заяц — причем весьма экзотический, морской? Можно лишь предположить, что Коррозе введением этого «двойника» хотел указать на особую опасность, исходящую от наших ближних, и в таком случае аналогия читается следующим образом: как заяц, спасающийся в море, гибнет там от другого зайца, так человек, ищущий спасения у другого человека, находит гибель от людей. Но и при таком предположении ситуация, нарисованная в форе, выглядит весьма сюрреалистично.

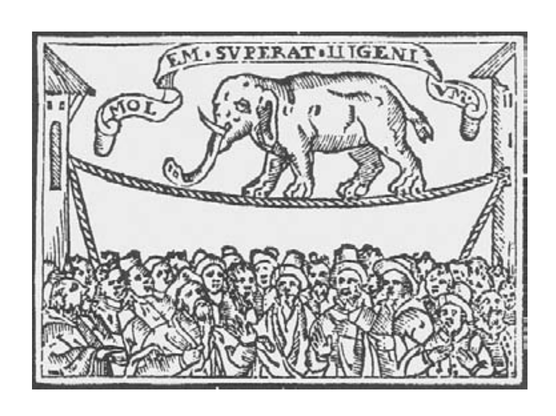
Другой пример несколько странной форы дает нам эмблема Гийома де Ла Перьера[38], на которой изображен орел, окруженный мухами. Subscriptio (inscriptio в эмблемах Ла Перьера нет) объясняет: «Орел в сердце своем настолько благородной природы, что не хочет сражаться с мухами, хотя может нанести им поражение: однако, сделав так, он не обрел бы славы. Всякий умный человек из этого может понять, что великодушные не должны применять свои силы против малодушных, но вступать в войну лишь с равными. Тот, кто победит людей во всех отношениях ничтожных, стяжает лишь бесчестие».

Аналогия между великодушным и благородным орлом, презирающим мух, и высокими людьми, не желающими сражаться с ничтожествами, вполне понятна, как очевиден и tertium comparationis — великодушие и благородство. Лишь сама фора вызывает вопросы: почему, собственно, орел должен бы был «сражаться с мухами», и как бы он мог «нанести им поражение»? Предполагаемая форой картина битвы орла и мух не лишена абсурдности, но эта легкая абсурдность форы не переносится ни на tertium comparationis, ни на тему.

II. «Остроумная» странность форы переносится и на тему

Такой перенос происходит, на наш взгляд, в следующем примере. Эмблема Себастьяна де Коваррубиаса Ороско имеет inscriptio «Острый ум

одерживает победу над тяжестью», а subscriptio выглядит так: «Слон считается зверем неуклюжим, но он обладает такой тонкой способностью различения, что во многих предметах едва ли не превосходит учтивого и умного человека. И потому не считайте неправдоподобным и не удивляйтесь, когда некто толстый и плохо сложенный обнаруживает тонкий ум: ведь в Риме это животное даже танцевало на канате»[39].



Фора, фактически, выглядит так: неуклюжий слон может хорошо танцевать на канате, а это значит, что он обладает острым умом. Но почему вообще неуклюжесть и тяжесть противопоставляются острому уму? И почему физическая ловкость рассматривается как спутник умственной остроты? Фора, как видим, устанавливает весьма сомнительный параллелизм между физическими и ментальными качествами, и эта странная логика переносится в тему, где утверждается то, с чем никто и не спорит: толстый может обладать острым умом.

III. Сам переход от форы к теме ощущается как неожиданный и «остроумный»

В большинстве же случаев эффект остроумной «хромоты», алогизма, несогласованности, смыслового конфликта того или иного рода бывает ощутим в точке перехода от форы к теме. Природа «хромоты» здесь может быть весьма различной. Попытаемся выделить некоторые ее типы.

1) Эффект неожиданности возникает вследствие конфликта иерархий

Вещи и понятия, упоминаемые в форе и теме, могут ощущаться нами как соотносимые по той или иной шкале качества, т. е. образующие некие микроиерархии. При переходе от форы к теме эти иерархии могут конфликтно сталкиваться, делая переход неожиданным.

В эмблеме Иоахима Камерария изображена некая «японская птица», имеющая на голове рог[40]. Надпись эмблемы гласит: «Со временем затвердевает»; подпись поясняет: «Как из мягкого мозга рождаются твердые рога, так и усердный труд укрепляет и питает добродетель». В комментарии Камерарий еще раз сравнивает укрепление добродетели с выработкой рогов из мозга: добродетель возрастает точно так же, как у японской птицы «из наимягчайшей материи мозга с ходом времени природа вырабатывает прочное и твердое тело [т. е. рог]». Как видим, превращение мягкого мозга в твердый рог у Камерария — аналог процесса укрепления добродетели.

В эмблеме сосуществуют по крайней мере три отчетливо ощутимых иерархии: в форе — «рога — мозг»; в теме — «отсутствие добродетели — приобретение добродетели»; и в форе и в теме — «мягкое — твердое». Две из этих иерархий кажутся очевидными: мозг ценнее рогов; приобретение добродетели лучше ее отсутствия. Но как оценивать иерархию «мягкое — твердое»? Движение от мягкого к твердому, т. е. «укрепление», Камерарий и в форе, и в теме предлагает оценивать позитивно: укрепившийся, твердый рог — подобие укрепившейся добродетели. Твердое лучше мягкого. Однако иерархия «рога — мозг», прочитываемая в форе (ведь мозг очевидным образом «лучше» рогов!), вступает в конфликт с так понимаемой иерархией «мягкого — твердого»: затвердение мозга до состояния рогов — явное ухудшение, в отличие от «укрепления» добродетели.

Итак, два сопоставляемых процесса «укрепления» очевидным образом разнонаправленны, если их сравнить по шкале «худшее — лучшее»: движение добродетели от «слабого» к «крепкому» состоянию — безусловно, улучшение; однако движение мозга к более крепкому рогу скорее можно квалифицировать как деградацию. И потому переход от форы к теме — от затвердевающих мозгов японской птицы к затвердевающей добродетели — не может не восприниматься как неожиданный (об «остроумии» этой неожиданности — судить читателю).

Эмблема Иоанна Самбука с inscriptio «Тот, кто везде, — нигде»[41] открывается следующей картиной-форой: «Беспрерывно катящийся камень, который никогда не останавливается и ни разу не застревает, не обрастает густой тиной и не препятствует легкому движению вод». Ничего плохого в этом камне мы, кажется, заподозрить не можем: он и тиной не обрастает (иерархия «чистого/гладкого — замутненного/заросшего», где предпочтение мы отдадим, конечно, первому), не застревает и не мешает воде течь. Переход от этого «позитивного» камня форы к теме оказывается неожиданным: такому камню подобны «те, кто не ставит четкого срока ни своим трудам, ни своим штудиям, лишенным предела: одолеваемые сомнениями, они всегда находятся

неизвестно где, бесполезные родине и семье и не вызывающие доверия».

Наш чистый, гладкий, никому не мешающий камень оказывается плох — в новой иерархии, которая вводится темой. В этой иерархии, которую можно метафорически определить как «укорененное — лишенное корней», легкость и гладкость камня неожиданно переоценивается как легкомыслие и где-то даже беспринципность.

Тот же прием смены валоризации Самбук использует в эмблеме «Безопасная легкость»[42]. Subscriptio открывается следующей картиной-форой: «Маленькую доску швыряют огромные волны, но легкость [доски] выносит груз к безопасному берегу. Другая же, давимая тяжким весом, не уступает волнам, но вскоре идет ко дну». Как видим, здесь отчетливо намечена иерархия «легкое — тяжелое», причем легкому, кажется, отдано преимущество (его «судьба» явно складывается удачнее, чем судьба тяжелого), что поддержано и inscriptio, где легкость также связана с безопасностью.

Однако пессимистическое продолжение subscriptio нарушает это ожидание: «Мошенник, льстец, лжец, человек легкомысленный направляет [свою] преступность в мир, пока его [гонит туда] легкий ветер. Тех же, кто крепок верой и праведен нравом, одолевают козни и изничтожают быстрые опасности». Валоризация, намеченная в форе, в теме оказывается перевернутой: «безопасная легкость» теперь уподоблена легкомыслию, безнравственности, злодейству.

С эмблемами Самбука отчасти перекликается эмблема Матиаса Хольцварта, имеющая inscriptio «Перья всегда плывут поверху»[43]. На pictura изображен рыбак, использующий перо в качестве поплавка. В начале — вновь картина-фора, рисующая легкое беззаботное движение во влаге: «Подобно тому как легкое перо, если возложить его на холодную влагу, плывет, и никто не сможет его потопить в волнах, даже если и будет стараться...». Картина пера, плывущего по воде, заставляет нас ожидать сравнения с чем-то легким и беззаботным — но продолжение разрушает это ожидание: «...так и [по-настоящему] ученый муж никогда не может быть подчинен, но всегда бодро одерживает верх».

Смены валоризации с позитивной на негативную при переходе от форы к теме здесь не происходит (как в эмблемах Самбука), однако конфликт иерархий ощутим: образ «легкого», которое лучше тяжелого (ибо не тонет), проецируется в теме на ученого мужа; но наше фоновое представление об ученом муже связано скорее с позитивно оцениваемыми глубиной и весомостью (в их контрасте с легкостью, которая, казалось бы, далека от учености!), а потому противоречит образу легкого пера. Изображение рыбака с пером-поплавком на pictura поддерживает это противоречие.

Наш последний пример на этот тип «хромоты» — эмблема Камерария с inscriptio «Они выдержали свет»[44], где развит бестиарный мотив, восходящий к Аристотелю: орел испытывает своих птенцов, заставляя их смотреть на солнце. Этот мотив и составляет, собственно, фору эмблемы; в ней прочитывается иерархия «солнце — темнота», причем позитивным началом, естественным образом, выступает солнце.

Однако солнце в данной ситуации — не только и не столько источник света, сколько орудие испытания. Подпись, излагающая тему аналогии, подчеркивает в солнце именно это качество, отождествляя его с несчастьями: «Как Зевесова птица оценивает свое природное потомство по солнцу, так дружеская верность познается в несчастьях».

Иерархия форы («солнце — тьма»), накладываясь на иерархию темы («несчастья — их отсутствие»), парадоксально отождествляет солнце с несчастьями.

2) Эффект неожиданности возникает вследствие несогласованности предметно-метафорических планов форы и темы

Намеренно «остроумная» (а порой, может быть, и непроизвольная — границу здесь провести трудно) хромота иного рода возникает, когда между предметными планами форы и темы возникает диссонанс, напоминающий катахрезу. Это тонкий, субъективно *ощущаемый* эффект, наличие которого может и не признаваться иным читателем.

Возьмем эмблему Отто Вения, где изображена медведица, которая вылизыванием медвежат придает им форму; Амур наблюдает за этим процессом. Inscriptio гласит: «Время постепенно совершенствует невозделанную любовь»; в subscriptio читаем следующее: «Говорят, что медведица ласкает своих новых детенышей, вылизывая их, и постепенно [своей] пастью придает им подобающую форму. Так влюбленный ласками и кротостью *смягчает* свою госпожу, сколь бы суровой и жестокой она ни была»[45].

Я, как читатель, ощущаю здесь катахрезу, которая состоит в следующем. Придавать форму (занятие медведицы) — значит «упрочивать», придавать устойчивость и «твердость» тому, что без формы было бы мягким и аморфным; форма связана в нашем воображении с твердостью, прочностью. Однако любовник, как говорится в subscriptio, смягчает (mollit) возлюбленную — т. е., наоборот, как бы лишает ее формы!

Другой пример такого же субъективно ощущаемого (и потому легко оспариваемого) эффекта — эмблема Камерария, где говорится о неосмотрительности морской черепахи: плавая в свое удовольствие под палящим солнцем, она так высушивает свой панцирь, что не может потом нырнуть и становится легкой добычей охотников (источник мотива — все тот же Плиний Старший). Inscriptio заимствовано из

Горация — «Удовольствие, купленное ценой страдания»; в subscriptio сказано: «Никто не может легко освободиться из уз сладострастия, подобно тому как черепаха не может окунуть [в море] опаленную [солнцем] кожу»[46].

Фора (изображенная на pictura), в которой черепаха не может *проникнуть* в глубину вод, заставляет нас ожидать сравнения с невозможностью куда-либо проникнуть — с неким движением *вовнутрь*. Вместо этого в subscriptio говорится о невозможности освободиться *от* или *из* — а именно, освободиться из «уз сладострастия». Тонкая «хромота» эмблемы, таким образом, состоит в том, что в аналогии сравниваются разнонаправленные движения — движение «в» (в глубину вод) и движение «из» (из уз сладострастия).

3) Эффект неожиданности возникает вследствие смены моральной точки зрения

Эмблему о плюще, убивающем дерево[47], Иоахим Камерарий строит на сообщении Плиния Старшего об одной разновидности плюща: «Он убивает деревья и, отнимая у них весь сок, расширяется до такой толщины, что сам становится деревом» («Естественная история», XVI:151). Эта информация, изложенная в авторском комментарии к эмблеме, заставляет нас ожидать, что в эмблеме будет обыграна именно злонамеренность плюща, коварного и неблагодарного.

Однако эмблема фокусирует нас не на плюще, его злобности, но на дереве — его благородстве: оказывается, оно *само* жертвует собой ради плюща! Об этом свидетельствует и inscriptio («Так умереть — прекрасно»), и subscriptio: «Благородная душа стремится полностью пожертвовать собой ради других. Почему бы и нет? Умереть такой смертью прекрасно».

В эмблеме Николая Ройснера[48] эффект смены моральной точки зрения происходит в еще более явном виде, при переходе от форы, изложенной в inscriptio и в начальной части subscriptio, к теме, изложенной в завершающей части subscriptio. Эмблема основана на древнем басенном сюжете о крестьянине и неблагодарном змее: крестьянин подобрал и обогрел замерзающего змея, тот же отплатил ему за добро смертельным укусом. Inscriptio — «Змеиная расплата» — настраивает нас на то, что эмблема будет осуждать коварное пресмыкающееся. О том же свидетельствует и фора, вполне традиционно излагающая суть дела: «Вот, крестьянин нашел змея, изнуренного холодом, и, неразумный, восстановил его [силы], согрев на груди. Не помнящий [добра змей] ранил несчастного смертельным укусом: [крестьянин] вернул [ему] жизнь, а тот отплатил смертью».

Однако в теме происходит довольно неожиданная (хотя отчасти предвосхищенная эпитетом «неразумный») смена моральной точки зрения — виноватым оказывается не змей, а крестьянин с его неразборчивым милосердием! Ибо «если ты, по простоте и доброте душевной, находишь столь дурное применение своим благодеяниям, то считай их за проступки, а не за благодеяния. Непозволительно помогать неблагодарным и вредить благодарным. Благодеяние же благодарным обернется выгодой».

4) Эффект неожиданности возникает вследствие выбора неожиданного tertium comparationis

Фора своим смыслом может вызывать в нас ожидание определенного критерия сравнения; однако при переходе к теме мы обнаруживаем, что этот критерий подменен другим, неожиданным.

Возьмем эмблему Николая Таурелла[49], где на pictura изображен слон, который убивает мух, сдавливая их складками кожи (данный метод бороться с мухами у слонов описан Плинием Старшим в «Естественной истории», VIII:x:30), а рядом со слоном — лысый старец. Inscriptio гласит: «Его кожа сама себя защищает». Subscriptio поясняет: «Сморщивая свою гладкую безволосую кожу, слон, умное животное, защищает себя, убивая таким способом муху. Так лысая голова раздавливает тщеславный, бессильный гнев, сплетни, зависть».

Желая сравнить добродетельного старца со слоном, Таурелл мог бы пойти иным путем: за критерий сравнения, tertium comparationis, он мог бы взять мудрость, которая объединяет слона и старца, и написать нечто такое: «Как мудрый слон не обращает внимания на летающих над ним мух, так и добродетельный старец презирает тщеславный, бессильный гнев, сплетни, зависть».

Однако это было бы слишком просто и неостроумно. В качестве tertium comparationis использована не мудрость, но безволосая, покрытая складками кожа, которая в форе (т. е. в рассказе о слоне) берется в своем буквальном смысле (слон использует ее как орудие убийства мух), а в теме (в отношении старца) служит метонимией мудрости.

В другом нашем примере выбранный автором tertium comparationis вообще не вытекает из форы и, вследствие этого, приводит к неожиданной теме. Это эмблема Иоанна Самбука[50], где в качестве форы выступает рассказ об осторожности египетских псов, которые, опасаясь крокодилов и «ядов», пьют из Нила с чрезвычайной осмотрительностью: «Опытный пес, когда его мучит жестокая жажда, не спешит погрузить глотку в холодные воды, но лишь слегка прикладывает [к ним] пасть и лакает с опаской, чтобы с питьем не втянуть из потока вредоносные яды».

Фора, таким образом, вводит тему осторожности. Мы ожидаем, что осторожность и будет выступать в качестве критерия сравнения — что мысль темы выльется в завет «будь осторожен, как эти псы!» Однако в теме *осторожность* подменяется *умеренностью*: пес должен послужить примером пьяницам — тем, «кто без перерыва наполняет киафы и отупляет сами себя». *Осторожный* пес служит уроком для *неумеренных* пьяниц.

5) Tertium comparationis — вполне ожидаемый, но вводимая тема неожиданна

Посмотрим, как Гийом де Ла Перьер[51] освежает один из самых банальных образов европейской словесности — розы с ее быстротечной красотой. «Свежая роза вянет в один день, ее красота быстро гибнет...». Продолжение кажется нам более чем предсказуемым: «Такова, в своей быстротечности, и юность», и т. п. Однако ожидание нарушается, продолжение выглядит так: «Старость, которая тоже не задерживается надолго, бороздит морщинами прежде гладкую кожу».

Ла Перьер подменяет быстротечность юности — быстротечностью старости! Юность, конечно, тоже подразумевается, аналогией, но оказывается как бы пропущенной — скорее всего из нежелания повторять банальный мотив.

6) Эффект неожиданности возникает вследствие того, что роли «героев» форы неожиданно переосмысляются в теме

Рассмотрим эмблему Флорентия Схонховена с inscriptio «Полезная жертва»[52]. В ее форе воспроизводится восходящий к Плинию Старшему рассказ о хитром способе охотников похищать тигриное потомство: украв тигрят и удирая от разъяренной тигрицы, охотник бросает ей одного тигренка и так ее задерживает. «Когда охотник обнаруживает тигрят, он одного из них оставляет, потому что хочет задержать тигрицу. В то время как мать, схватив его [тигренка], впопыхах возвращается в лежбище, он [охотник] полагается на свои ноги [т. е. удирает]».

В форе, как видим, есть две роли, которые можно обозначить как «грабитель» (это, конечно, охотник) и «хозяин» (тигрица). И сам Схонховен в своем комментарии к эмблеме именует охотника грабителем: «Грабитель, который погиб бы, если бы сохранил всех тигрят, спас себя тем, что выбросил одного из них».

По логике симметрии, которая всегда лежит в основе аналогии, эти роли должны быть перенесены из форы в тему. В полностью симметричной конструкции охотник, бросающий тигренка, в теме должен был бы превратиться в грабителя, который жертвует частью награбленного, чтобы уйти непойманным, и такая «правильная» и ожидаемая

тема должна была бы выглядеть примерно так: «И грабитель спасется от разъяренного хозяина, если оставит ему часть добычи и отвлечет его внимание от погони».

Однако тема выглядит иначе: «Утраты иногда помогают человеку, ибо богатство — причина того, что грабитель строит свои козни». «Утрата» охотника-грабителя, героя форы, превращена в теме в совсем иную утрату — в утрату, которую понесет человек, неосмотрительно продемонстрировавший всем (в том числе и будущим его грабителям) свое богатство. Мы видим, что охотник, который был в форе «грабителем», теперь соотнесен не с «грабителем», но с «хозяином» богатства, который подвергается ограблению.

Эта неожиданная асимметрия укрепляется авторским комментарием к эмблеме, где Схонховен поясняет: «Грабитель, который погиб бы, если бы сохранил всех тигрят, спас себя тем, что выбросил одного из них. Этот случай наставляет нас, что при крайней необходимости не будет большой потерей выбросить деньги, если таким образом можно сохранить себе жизнь. Ибо презрение к деньгам, проявленное вовремя, порой приносит великую выгоду. Именно так поступил Аристипп, когда узнал, что плывет на одном корабле с пиратами: он выбросил все свои деньги в море, так как предвидел, что из-за них пираты выбросят в море его самого».

Как видим, грабитель, укравший тигрят у тигрицы, парадоксально сравнивается у Схонховена с добродетельным Аристиппом — чем не искусная остроумная «хромота»?

На эмблеме Гийома де Ла Перьера[53] изображены скорпион (главный герой форы) и старуха (героиня темы). Фора вводит древний, восходящий к Аристотелю поэтологический мотив: отвратительное, будучи хорошо изображенным, может нравиться. Так обстоит дело и со скорпионом: «На скорпиона страшно смотреть; но когда он хорошо нарисован, его рассматривают с удовольствием».

Тема кажется абсолютно предсказуемой: со старухой — так же, как и с скорпионом; в жизни она отвратительна, но на портрете может нам нравиться. Однако тема нарушает ожидание: «Старость делает женщину отвратительной на вид; но она нравится, когда хорошо себя нарумянит».

В чем асимметрия, тонкая «хромота» этой аналогии? Скорпион — единственный герой форы (если не считать художника, остающегося за кадром) — выступает в роли *предмета* изображения. Повинуясь логике симметрии, мы ждем, что эта роль будет перенесена на старуху — также единственную героиню темы. Но ожидание нарушается, поскольку старуха попадает в роль не *предмета*, но *создателя* изображения: она — художник, создающий свое собственное лицо.

Наш последний пример взят из эмблемы Андреа Альчиато с inscriptio «Государь, защищающий подданных от несчастья»[54]. Фора использует классическую комбинацию дельфина и якоря: «Всякий раз, когда братья титанов волнуют водную гладь, брошенный якорь помогает несчастным мореплавателям. Дельфин, заботливый к людям, обвивает якорь хвостом, чтобы он мог прочнее закрепиться на дне».

Далее мы, направляемые inscriptio эмблемы, ждем перехода к государю, который должен уподобиться — кому или чему? В форе два «героя» — дельфин, воплощающий заботу, и якорь, символизирующий устойчивость. Ожидаемый перенос — скорее всего с дельфина на государя, и не только по признаку одушевленности, но и по смыслу: дельфин — человеколюбец, и если для средневековья дельфином-человеколюбцем был Христос, то теперь государь — «новый дельфин», дарующий народу свою заботу.

Однако ожидание вновь нарушено, поскольку окончание subscriptio гласит: «Весьма подобает государям носить этот знак, напоминающий, что для народа государь — что якорь для мореплавателей». Итак, государь — якорь; дельфин в теме аналогии оказывается «не у дел».

7) Неожиданный переход от форы к теме мотивирован энтимемой, появляющейся в конце темы

Этот весьма редкий и изысканный ход я могу проиллюстрировать только одним примером. В эмблеме Якоба Катса с inscriptio «И в море есть пламя»[55] рыба мурена оказывается в том же беспомощном положении, что и черепаха из вышеприведенной эмблемы Камерария: в subscriptio говорится, что горячий воздух порой так иссушает ее (мурены) кожу, «что она сама больше не может нырнуть под воду, где прежде имела обыкновение с удовольствием плавать».

Такова фора. Изложение темы открывается в subscriptio следующим образом: «Что поможет человеку, который решил рискнуть головой и отправился ради любви по волнам? Море не погасит горячий пожар любви...».

Переход от мурены к влюбленному *пока* совершенно не понятен. Но мы намеренно оборвали цитату, чтобы проанализировать имеющуюся на данный момент смысловую структуру. Итак: жар солнца сделал море недоступным и бесполезным для мурены; жар любви сделал море бесполезным для влюбленного — «море не погасит горячий пожар любви...».

Но почему, собственно, море должно гасить жар любви — а если оно и должно его гасить, то почему *не может* этого сделать?

Как видим, без завершающего пуанта аналогия остается непонятной. Пуант же таков: «...ведь оно [море], как говорят, родина Венеры».

В теме, таким образом, появляется тот остроумный риторический (то есть «красивый», но логически неправильный или неполный) силлогизм, который Эммануэле Тезауро позже назовет «изящной энтимемой»[56]: если море — родина Венеры, то ее вода не может потушить жар любви. Собственно, морская вода парадоксальным образом и есть жар любви: пламень и вода остроумно отождествлены. Мурену высушивает жар солнца, и водная глубь становится для нее бесполезна; морская вода бесполезна и для влюбленного, потому что она и есть — тот жар, от которого он пытается бежать. Припасенный на самый конец пуант мотивирует аналогию, которая без него остается непонятной.

IV. Некоторые дополнительные приемы придания эмблеме «остроумия»

Остроумие эмблематической аналогии не всегда, конечно, вызвано некой несогласованностью, асимметрией между форой и темой — факторами, придающими переходу от форы к теме неожиданность. Существуют и иные приемы остроумного словесного «украшения» эмблемы, которых мы коснемся лишь кратко.

1) Дополнительные словесно-образные корреляции между форой и темой

Эмблематист на уровне выбора слов (т. е. риторического elocutio) устанавливает дополнительные, не обусловленные tertium comparationis связи между форой и темой — слова и образы из форы как бы проникают в тему.

На эмблеме Иоахима Камерария с inscriptio «Ничего [не предпринимать] без проверки»[57] единорог, прежде чем пить из источника, полного ядовитых змей, очищает своим целебным рогом его воду. В subscriptio говорится: «И тебя жаждут [т. е. желают нанести смертельный укус] дикие змеи вредоносных разновидностей. Проверь [сначала] и осмотрительно избегай отвратительного яда».

Tertium comparationis в этой аналогии — осторожность и осмотрительность: осмотрительному единорогу форы в теме аналогии соответствует осмотрительный во всех своих делах человек.

Дополнительная корреляция между форой и темой — мотив жажды. Единорог, понятно, жаждет. Об этом не говорится, но это очевидно из ситуации. Этой подразумеваемой жажде единорога в теме аналогии соответствует жажда змей, прямо обозначенная глаголом «sitiunt». *Образ* жажды, намеченный в форе (собственно, в *изображении* единорога, склонившегося над источником), в теме становится *словом*, а именно — словесной метафорой. Но если в форе «жаждет» единорог, желающий пить, то в теме «жаждут» змеи, желающие нанести смертельный укус человеку.

Другой пример миграции мотива (не связанного с tertium comparationis) из форы в тему — эмблема Николай Таурелла, на которой изображена голодная собака, с завистью замечающая кость у другой собаки. Inscriptio — «При виде кости будет больше страдать»[58]. Фора в subscriptio изложена так: «Когда голодный пес скитается, а другой в это время что-то грызет, голод, усиливающийся при виде кости, язвит его еще сильнее». Далее следует тема: «При виде богатого нищета усиливает свои болезненные укусы: ведь именно изобилие создает бедность. А потому пусть чужое добро не умножает твою грусть: не слишком присматривайся к тому, чем обладают твои ближние». Tertium comparationis здесь — зависть при виде чужого добра. Дополнительная же корреляция между форой и темой устанавливается, на мой взгляд, в перекличке между глаголом «грызть» (rodo) в форе и словом «укусы» (morsus) в теме. Тема грызения-кусания переходит из форы в тему: пес грызет кость — богатство «кусает» нищего.

Последний пример — эмблема Гийома де Ла Перьера[59] с изображением верблюда, который мутит воду копытом (пристрастие этого животного к мутной воде отметил еще Аристотель). С таким верблюдом Ла Перьер сравнивает тех «наших современников», которые являются наследниками «древней глупости: грубое варварство времен готов они предпочитают сладостной риторике и погружаются в такое безумие, что почитают красноречие за несчастье».

Tertium comparationis эмблемы можно определить как глупое нежелание истинно ценного: чистой воды в форе — у верблюда; риторики в теме — у «современников». Дополнительную корреляцию создает выбор слова, обозначающего древнюю «глупость» — asnerie, от asne — «осел». «Наследники древней глупости» фактически названы «ослами», и таким образом в эмблеме появляется еще одно животное: верблюду в форе отвечает осел в теме.

2) Разнонаправленная адресация в inscriptio и subscriptio

Мы уже видели, что элементы эмблемы могут находиться в «сложных отношениях» — спорить, опровергать друг друга. Остановимся на случае, когда inscriptio и subscriptio имеют адресацию, и при этом — адресацию разную: они, так сказать, коммуникативно рассогласованы.

Эмблема Камерария[60] показывает, как барсук, вернувшись в свою нору, обнаруживает, что ее заняла лисица, загрязнившая территорию «своими отходами»: из-за зловония барсук вынужден оставить нору и «уступить ее наглому пришельцу. Этот пример показывает нам, что мы должны быть бдительными и прилежными, чтобы сохранить наше имущество и сберечь его от чужих плутней...».

Inscriptio эмблемы — «Желаешь того, чем обладает другой» (Quod petis alter habet); subscriptio (двустишие, как всегда у Камерария) — «Охраняй своё (quae tua sunt serva), дабы им вдруг не завладел другой, и не впускай опрометчиво в свой дом всех подряд».

И inscriptio, и subscriptio оформлены как адресованные высказывания, что следует из использованных в них глагольных форм (второго лица единственного числа в inscriptio — «petis», «желаешь»; императива в subscriptio — «serva», «охраняй»). Но к кому они обращены? Если по смыслу сопоставить оба текста с ситуацией эмблемы, то понятно, что inscriptio обращено к «лисе» (и вообще ко всякому, кто покушается на чужое добро), а subscriptio — к барсуку (к тому, кто плохо свое добро хранит). Соответственно адресату и его смысловой роли, различна риторическая установка в обоих текстах: inscriptio осуждает; subscriptio — увещевает (быть осмотрительнее).

V. Сравнение как иерархия: режим литоты?

Стоит несколько подробнее остановиться на проблеме ценностной иерархии, «скрытой» в эмблематической аналогии, и на одной тенденции, которая в этом эмблематическом аналогизировании проявляется.

Два термина аналогии — то, что мы сравниваем, и то, с чем мы сравниваем, — могут (хотя, разумеется, не всегда) восприниматься как «большее» и «меньшее» на некой имплицитной шкале того или иного качества. Они, тем самым, ощущаются нами как иерархия. Сравнение героя по силе со львом воспринимается как иерархия, в которой лев стоит выше героя на шкале храбрости; сравнение «поднимает» героя до уровня льва. Если же мы сравним добродетельного мужа по признаку его стойкости с мухой (эта возможность кажется дикой, но именно такой случай в эмблематике мы будем обсуждать ниже!), то и это сравнение не может не восприниматься как иерархия, в которой муха стоит ниже добродетельного мужа; сравнение, таким образом, «тянет вниз» свой предмет.

Хотя саму ощутимость такого рода иерархии я склонен признать чем-то субъективным, все же я не назвал бы субъективными основания, на которых эта иерархия возникает. В бестиарной эмблематике таким основанием является культурная семантика зверя — набор признаков и свойств («природ», как говорили авторы средневековых бестиариев), которые делают одно животное скорее низким, а другое — скорее высоким. Нужно, конечно, учитывать то обстоятельство, что почти любой зверь в исторической бестиарной семантике может наделяться весьма противоречивым набором «природ». И лев бывает в определенных обстоятельствах труслив, а осел, при всех его недостатках, в средневековой семантике вещей может выступать знаком выс-

шей из добродетелей — смирения (humilitas). Но все же для человека, читающего смыслы в координатах европейской культурной семантики, лев, конечно, будет стоять выше осла.

В соответствии с древней, восходящей к Августину традицией, находившей риторику не только в мире слов, но и в мире вещей (eloquentia rerum) и исходившей из предположения, что риторические фигуры и тропы могут быть образованы как словами, так и событиями (factis)[61], мы и в эмблематических сравнениях можем усмотреть «вещные» фигуры и тропы. Иначе говоря: не только к словесному, но и к вещному плану эмблемы применимы риторические категории. Поскольку в данном случае меня интересуют лишь иерархии и присущее им простое отношение «ниже — выше», то я могу ограничиться различением двух риторических режимов — преувеличенного и преуменьшенного выражения посредством «вещей» некоего качества. В риторике этим двум режимам соответствуют гипербола и литота.

Сравнение (или метафора), в котором его предмет «тянется вверх», в область усиленного выражения качества — как герой «тянется» сравнением к превосходящему его льву, я отнесу к риторическому режиму гиперболы. Сравнением со львом сила героя, конечно, выражается преувеличенно, гиперболизованно. Такая гипербола обычно тяготеет к героике, патетике. Но если силу добродетели сравнить (без всякого поползновения на сатиру или комизм!) с неким качеством мухи, то предмет «тянется вниз», а выражение позитивного качества таким сравнением явно ослабляется. Такое ослабленное выражение качества я отнесу к режиму литоты. Понятно, что литота чужда героизму: она как бы прозаизирует героическое деяние и объективно (т. е. независимо от воли самого автора) тяготеет к иронии.

Некоторые «остроумные» странности эмблематических сравнений, на мой взгляд, можно объяснить так понимаемым риторическим режимом литоты, которая «тянет вниз» сравниваемый предмет, превращает героизм в прозаизм.

Приведу четыре примера. В эмблеме Иоахима Камерария с inscriptio «Всей душой ищет самого глубокого»[62] на pictura изображен конь, который при питье опускает голову глубоко в воду. Своей манерой пить конь отличается от многих других животных, лакающих с поверхности. Эмблема навеяна тем местом из «Естественной истории» (X:lxxiii:201), где Плиний Старший сравнивает способы разных животных пить. О коне у Плиния кратко сообщается следующее: «Те [животные], что имеют сплошные (continui) зубы, хлебают, как кони и быки». Камерарий в комментарии к эмблеме уточняет: конь пьет не губами с поверхности, но глубоко, «выше ноздрей», погружая морду в воду. «Чем резвее (acrior) конь, тем глубже он погружает ноздри при питье». Далее идет

неожиданное уподобление: «Так и сильные, воинственные мужи: чем большие опасности их окружают, чем большими трудностями они угнетены, тем больше пыла и бодрости они выказывают».

Подпись призывает читателя увидеть в повадке коня побуждение к доблестному, героическому поведению: «Подобно тому как конь, сопя, полностью погрузил ноздри в воду, — решительно иди навстречу враждебным бедствиям».

Предмет сравнения — герой, «сильный, воинственный муж», который не боится «погрузиться» в опасности и трудности; не боится подвига. Однако само сравнение очевидным образом «тянет вниз» этого героя: героизм, нечто неповседневное, сравнивается с повседневным физиологическим действием — хлебанием воды конем, которое никакого героизма не требует. Данное сравнение, лишенное каких-либо признаков иронии, все же ощущается как крайне ослабленное выражение качества героики — как литота, переводящая героизм в регистр прозаизма.

Нечто подобное мы наблюдаем в рассмотренных выше эмблеме Камерария, изображающей некую «японскую птицу» с рогом на голове, и в эмблеме Николая Таурелла о слоне, который убивает мух, сдавливая их складками кожи.

Напомню, что у Камерария выработка твердого рога из мягкого мозга птицы уподобляется укреплению добродетели у человека; тем самым моральный процесс, относящийся к высшим проявлениям человеческого духа, идеальный и героизированный (в той мере, в какой добродетель имеет свою героику), — соотнесен с прозаическим и физиологическим процессом выработки роговой материи из мозга. Но и само сравнение «добродетельного мужа» с курицей, хотя и японской, «тянет» этого мужа вниз, в область почти иронической литоты; ослабляет выражение его моральных достоинств, переводя их в план прозаический и физиологический.

Курица, даже и японская — конечно, птица малая. Показать «литотность» аналогии между природой такой курицы и природой добродетельного мужа не трудно. Но может ли быть «литотной» аналогия между добродетельным мужем и слоном? Слон ведь уже в античной «естественной истории» (у Плиния Старшего) — мудрое, добродетельное, милосердное и доблестное животное, наделенное даже религиозным чувством. Куда «тянет» человека сравнение со слоном — вверх или вниз?

Приведем сначала пример несомненно героизированного — и, соответственно, принадлежащего режиму гиперболы — сравнения человека со слоном. Эмблема герцогов Малатеста — слон с девизом «Elephas Indus culices non timet (Индийский слон не боится мошек)» — украшает

тимпан над входом в Малатестианскую библиотеку (1450–52) в итальянском городе Чезена. Малатесты непобедимы, как слон; их враги для них — все равно что мухи для слона: чем не гипербола?

Иное дело — вышеприведенная эмблема Николая Таурелла. Слон на ней не проявляет полного презрения к мухам, как в эмблеме Малатесты — он не игнорирует их, как подобало бы столь величественному животному, но убивает весьма прозаическим способом, складками кожи; ему уподоблен добродетельный старец, который кожей своей лысой головы (своеобразная метонимия мудрой старости) «убивает» пороки. Мы наблюдаем здесь тот же эффект литотного снижения: противостояние старости порокам, морально трудное, а потому и не лишенное известного героизма, сравнивается с ежеминутным и прозаическим делом убивания мух, которое слон совершает скорее всего машинально.

Наш последний пример продолжает тему мух. На эмблеме Иоахима Камерария[63] изображено зеркало и летающие вокруг него мухи: они хотели бы сесть на него, но, увы, не могут удержаться на гладкой поверхности. К изображению присовокуплено inscriptio: «К шероховатым [поверхностям] прикрепляются прочнее». Подпись такова: «В превратностях будь сильным! Ибо невелика хвала той добродетели, что наслаждается благоденствием».

Перед нами тот нечастый в эмблематике случай, когда pictura, inscriptio и subscriptio в их совокупности не проясняют до конца общего смысла эмблемы. Мы понимаем, что Камерарий намечает какую-то связь между «добродетелью» и мухами, но эта связь остается все-таки туманной.

Поэтому нам приходится обратиться к четвертому элементу эмблемы — прозаическому комментарию Камерария: «Мухи не могут удержаться на поверхности зеркала, слишком гладкой и отполированной, и сразу падают с нее; к телам же шероховатым и грубым им удается прицепляться прочнее и на более долгое время. Не иначе и стойкие мужи (viri constantes) в обстоятельствах трудных и неблагоприятных действуют с великим присутствием духа (magno animo) и вообще с бульшим постоянством и бодростью, чем в обстоятельствах благоприятных...».

Итак, мухи обозначают, как это ни удивительно, «стойких мужей», а гладкая поверхность зеркала — благоприятные обстоятельства, в которых добродетель не проявляется в полной мере. И вновь литотная аналогия — на этот раз между «стойкими мужами» и мухами — тянет героику вниз, сополагая ее с действиями прозаическими, тривиальными, машинальными.

Нам представляется, что приведенные нами четыре примера принадлежат (конечно, с разной степенью очевидности) к тому риториче-

скому режиму, который мы обозначили как режим литоты: исходное толкуемое качество (высоко моральное, принадлежащее к миру духа, героическое) ослабляется сравнением, прозаизируется.

Выше я говорил о том, что литота тяготеет (может, во всяком случае, тяготеть) к иронии. Есть ли ирония в этих случаях — да и вообще в подобного рода эмблемах, где великое уподобляется малому?

Думаю, что иронии на самом деле нет. Мы уже говорили о том, что эмблематика и не иронизирует над малым, и не использует малое, чтобы посмеяться над великим: напротив, она, скорее всего, выражает здесь предельно серьезное отношение к малому — к малому зверю, в частности. В главе об аргументе a fortiori мне еще придется говорить о том, что зверь понимается эмблематистами как учитель человека и человечества. При этом в бестиарной школе человека роль учителей весьма часто отдается мелким, незаметным животным: муравью, горлице, вяхирю и т. п. Не этим ли почтением к малому в природе объясняется тот факт, что некоторые великие государи протоэмблематической и эмблематической эпохи берут для себя в качестве бестиарной эмблемы — не льва, не тигра, не слона, но такую «мелочь», как например, саламандру (Франциск I) или дикобраза (Людовик XII)?

Стоит несколько слов сказать о дикобразе. Его изображению в эмблематике (и в гербе Людовика) сопутствует inscriptio «Cominus et eminus (И в ближнем, и в дальнем [бою])». Считалось, что дикобраз может и колоть своими иглами, и метать их, — то есть разить врага и вблизи, и на расстоянии.

Таким образом, дикобраз, с одной стороны, — символ великого воина, бестиарный учитель воинов. Еще Клавдиан посвятил дикобразу отдельное стихотворение («De hystrice»), где о нем говорится:

Ecce brevis propriis munitur bestia telis
externam nec quaerit opem; fert omnia secum:
se pharetra, sese jaculo, sese utitur arcu.
Unum animal cunctas bellorum possidet artes.

(Этот небольшой зверь вооружен собственными стрелами и не ищет поддержки извне. Он все носит с собой: сам себе колчан, сам себе дротик, сам себе лук. Одно животное владеет всеми боевыми искусствами).

И все же, с другой стороны, дикобраз — малый и не слишком благородный зверь, разновидность то ли ежа, то ли свиньи (мнения тут расходились). И если забыть о том, что малый зверь может учить великих, если оставить в стороне аргумент «от малого к большему» (о нем

я буду говорить ниже), — то не покажется ли, что сравнение великого государя с дикобразом «тянет» первого вниз, к малым, по сути своей совсем не благородным животным? На несообразность подобных сравнений обратили внимание современные исследователи эмблематики. «Не слишком достойно — сравнить короля с дикобразом, который, в конечном итоге, не что иное, как разновидность свиньи», — замечает по поводу герба Людовика Эрнст Гомбрих[64].

Но замечали ли странность такого сближения люди XVI – XVII столетий, создатели и теоретики эмблемы? Это, пожалуй, самый любопытный вопрос. Эммануэле Тезауро в трактате «Подзорная труба Аристотеля» (1654) восхищается «гербом» Людовика XII как едва ли не идеальным, лучшим из лучших. Однако и в нем он находит недостатки, среди которых — качественная несоизмеримость элементов аналогии: короля и дикобраза. В «Людовиковом гербе» помещен «предмет не столь благородный, чтобы достойно предстательствовать за особу, как ожидается от прекрасной метафоры. Дикобраза-то во Франции именуют, понимай, Иглосвин...»; так что «выходит, в задуманной метафорической пропорции торжественность невелика, ибо как говорят: Ахиллес истинный Лев, пришлось бы сказать: Король де Людовик колючий свин»[65].

Это рассуждение чрезвычайно ценно. С одной стороны, оно показывает, что странность бестиарных аналогий, в которых великое сополагается с малым, в самом деле могла *ощущаться* современниками эмблематического искусства (ведь ощущает же ее Тезауро!). С другой стороны, оно показывает и то, что странность ощущалась не всеми: вряд ли сам Людовик был столь самоироничен, чтобы сравнить себя с «колючим свином».

Как я пытался показать выше, ирония литотного, «тянущего вниз» сближения могла нейтрализоваться тем почтением к малому, которое диктовалось аргументом «a minore ad majus» и заставляло человека видеть в малых зверях своих учителей. Но сама объективная возможность воспринимать бестиарную литоту иронически не уничтожалась этим аргументом: тот, кто не разделял почтения к малому, вполне мог усмотреть иронию в сравнении короля со свиньей (или ежом). Таков как раз случай Тезауро: но не будем забывать, что его — представителя и крупнейшего теоретика барокко — отделяет от Людовика XII полтора столетия.

Все вышесказанное позволяет нам осмыслить эмблему как семантически неоднозначную, двусмысленную конструкцию: заключенная в ней аналогия может сталкиваться с подразумеваемой аргументацией. Аналогия иронически тянет короля вниз к дикобразу — низкому, невеличавому зверю; аргументация призывает учиться у этого малого

зверя как у великого воина, ибо малое — учитель великого. Выбор понимания — во власти понимающего: впрочем, открывался ли комизм сравнения короля с «колючим свином» кому-то еще до барочного остроумца Тезауро? Мне такие случаи неизвестны, но они вполне возможны.

Эмблема убеждает. Аргумент a fortiori

Эмблема, призванная учить, должна и убеждать, как убеждает ритор. Ее словесная организация часто бывает выдержана в соответствии с тем или иным из риторических родов речи. Приведу в качестве примера две эмблемы, выстроенные преимущественно в модусе эпидейксиса (genus demonstrativum) — того рода речи, который, по Аристотелю, демонстрирует предмет как прекрасный или постыдный. Говоря проще, эпидейксис — либо хвала (которая представляется наиболее типичной формой эпидейксиса многим теоретикам риторики, понимающим genus demonstrativum именно как genus laudativum), либо хула.

Эмблема, открывающая «Emblemata» Флорентия Схонховена, полностью принадлежит именно к genus laudativum; хвала в данном случае обращена к человеку. Надпись эмблемы — «Nosce te ipsum» («Познай себя»); подпись гласит: «О человек, благороднейшая часть мироздания, не умаляй свое блистательное достоинство рабской участью: в тебе явлен полный образ небес и мира; из него научись познавать свою славу, свои дарования». Собственно хвалебный модус совмещен здесь с модусом увещевательным («не умаляй» и т. п. — модуляция из эпидейктического в совещательный род); хвала продолжена в комментарии, где Схонховен прибегает к риторическому divisio, чтобы показать, что в мироздании нет ничего, чего не было бы и в человеке. В человеке есть «всё», и это «всё» детализируется следующим образом: «Мы знаем, что в человеке есть всё, что есть в мире, а именно: четыре стихии — воздушное дыхание, огненное сердце, земное тело, влажные уста (Spiritum aëreum, Cor igneum, Corpus terreum, et Os aqueum), а кроме того, как бы небо головы, в которой блистают глаза [имеется в виду их сходство со звездами — А. М.], и сама круглая форма (forma rotunda), которая образуется, если он разведет руки и ноги, а крайние точки мы соединим линией... По этим причинам философы называют его [человека] микрокосмом». Далее следует аргумент авторитета — ссылка на Макробия: «О том же свидетельствует Макробий в [комментарии] к Сну Сципиона: естествоиспытатели говорят, что мир — это огромный человек, а человек — малый мир».

Описание «круглой формы» человека не может, конечно, не напомнить знаменитый рисунок Леонардо да Винчи.

От тела Схонховен переходит к душе, произнося панегирик и ее возможностям: «Что для нее закрыто, что недоступно? Проникает вплоть до самих небес; постигает восход, заход, движение звезд; исчисляет дни, месяцы, годы; знает и предсказывает затмения солнца и луны... Проницая в природу вещей, тем самым как бы создает другую природу (alteram quasi naturam)».

В завершении комментария Схонховен еще раз меняет род речи. От эпидейксиса он вновь переходит к увещеванию (т. е. к речи совещательной) — в апострофе, обращенной к человеку: «О человек, наидерзновеннейшее творение (artificium) Природы, если тебе дано столько дарований, познай их, превознеси их, чтобы не сидеть подобно грибу (fungus) в устройстве (machina) лучезарного мироздания и не раскрашивать тыквы, отвергни грязь телесных сладострастий, вырви гвозди, которыми Похоть (Libido), обитающая в земных душах, стремится приколотить тебя к земле, дабы не казалось, что ты хочешь быть хуже, чем сама Природа хотела [чтобы ты был]»[66]

Как ни удивительно, но в 27-й эмблеме той же книги Схонховена человек, так превознесенный в первой эмблеме, демонстрирует уже «постыдные» свойства и становится предметом другой разновидности эпидейктики — хулы. Эмблема имеет надпись «Semper pueri (Всегда дети)», подпись уподобляет человека неразумному ребенку: «Дети ссорятся, если кто-то [из них] утащит камешки или орехи; их вниманием всегда владеет что-то ничтожное. И мы — дети: пока живем, деремся, [ползая] по земле, из-за презренных благ». Схонховен обыгрывает фрагмент Сенеки (из неустановленного сочинения), цитируемый в «Божественных установлениях» Лактанция (2, 4, 14): «Мы бываем детьми не дважды, как говорят в народе, но всегда (non bis pueri sumus, sed semper). Отличие лишь в том, что мы играем с более важными вещами (majora nos ludimus)». Эту мысль Сенека развивает и в диалоге «О стойкости»: «Как мы относимся к детям, так мудрец относится ко всем людям, ибо они не выходят из детства ни к зрелости, ни до седых волос... Разве можно полагать между ними [взрослыми людьми] и ребятишками существенную разницу только на том основании, что одни жадны до орехов, бабок и медяков, а другие — до золота, серебра и городов? Что одни изображают друг перед другом магистратов понарошку, копируя претексты, фаски и трибунал, а другие всерьез играют (serio ludunt) в те же игры на Марсовом поле, на форуме и в курии?» (12, 1. Перев. Т. Ю. Бородай). Сходное рассуждение мы находим и в «Письмах к Луцилию», где Сенека цитирует стоика Аристона Хиосского: «...каким презренным вещам мы дивимся, словно дети, для которых любая игрушка драгоценна. Ведь они и родителям, и братьям предпочитают купленные за медные деньги бусы. “Какая разница меж-

ду ними и нами, — говорит Аристон, — помимо той, что мы сходим с ума из-за картин и статуй и наша глупость обходится дороже?” Им доставляют удовольствие обкатанные камешки с побережья, если они пестрые, а нам — разноцветные пятна на огромных колоннах, привезенных из египетских песков или из африканских пустынь...» (115, 8. Перев. С. А. Ошерова).

Итак, по Сенеке, человеческая жизнь — та же детская игра. Схонховен в комментарии к эмблеме, цитируя Сенеку, усиливает критику человека; его «игра» с земными вещами, свидетельствуя о привязанности к ним, оскорбляет Бога: «О, как мы не понимаем, какую обиду наносим нашему Создателю? Он хотел, чтобы человеческий род превосходил всё земное, мы же повергаем наше достоинство (dignitatem) ниже самого низкого...». Именно комментарий проясняет соотношение вышецитированной «хвалебной» первой эмблемы и «хулительной» 27-й: в первой предметом хвалы служит *предназначение* человека, во второй предмет хулы — то легкомыслие, с какой человек с этим предназначением обращается.

Любопытно, что и в 27-й эмблеме Схонховен в конце комментария меняет род речи, как бы модулируя из хулительного эпидейксиса в совещательность — собственно, в увещевание: «Так прогони же царицу мира, глупость (stultitia), для которой чем ничтожнее плод, тем больше вожделение к нему и от него наслаждение». Как а в первой эмблеме, увещевание сопровождается аргументом авторитета: «Верно говорил Сократ: боги всегда смеются, когда видят эту вздорность [наших] желаний (vana haec cupiditatum)»[67].

Если эмблеме присуща функция убеждения, то она должна располагать и своими приемами аргументации. Об одном из таких приемов — об аналогии — мы подробно говорили выше. Нужно остановиться на еще одном аргументе, который встречается в эмблематике чрезвычайно часто. Аргумент, посредством которого нас «убеждает» природа (прежде всего живая природа зверей) в эмблеме, в современной риторике хорошо известен под названием аргумента a fortiori — «от более сильного (основания, причины)». Его суть — в вероятностном умозаключении: если произошло нечто более «трудное», «сильное», маловероятное, то очень возможно, что произойдет и нечто более «легкое», более вероятное. Человек, который убил, скорее всего может и ограбить. Аргумент относится не только к событиям, но и к состояниям, к «положению дел». Школьный пример: «Если боги не всезнающи, то тем более не всезнающи люди» (в самом деле: «не всезнание» богов гораздо менее вероятно, чем «не всезнание» людей).

Античная риторика не знала термина a fortiori, однако не только исчерпывающе описала сущность этого аргумента (как «место от сравне-

ния» — «locus a comparatione»), но и выделила две его разновидности — умозаключение «от большего к меньшему» (a majore ad minus) и, обратное, «от меньшего к большему» (a minore ad majus)[68]. Под «большим и меньшим» имеется в виду некая подразумеваемая ценностная иерархия — поступков, сущностей, состояний. «Если кто-то совершил богохульство, то совершит и кражу»; «Если весь мир управляется провидением, то и государством надо управлять» (Квинтилиан) — примеры заключений от большего к меньшему (богохульство как преступление «больше» кражи; мир «больше» государства). Но слова Иисуса: «Взгляните на птиц небесных: они ни сеют, ни жнут, ни собирают в житницы; и Отец ваш Небесный питает их. Вы не гораздо ли лучше их?» (Мтф. 6:26) — дают пример заключения от меньшего к большему: птицы и меньше, и «хуже» нас, людей; забота о них Господа менее «вероятна», чем забота о людях; и тем не менее он о них заботится. Значит, позаботится (что более чем вероятно) и о людях.

Второй случай — аргумент «от меньшего к большему» — напрямую касается и средневекового бестиария, и бестиарной эмблематики. Природа, звери «меньше» и «хуже» человека; и тем не менее природа, лишенная главной способности человека — разума, порой проявляет больше любви, заботы, верности и иных достоинств, чем разумный человек.

Если (неразумная, слабая, малая) природа способна на это, то в насколько большей степени разумного человеку подобает вести себя таким же образом? Вот схема аргумента, который повторяется и в средневековом бестиарии, и в эмблематике множество раз — разумеется, в целях наставления, убеждения. Впрочем, мы находим этот аргумент уже у Тертуллиана, который, фактически, подхватывает здесь ход мысли Иисуса: «Господь сказал, что мы лучше многих воробьев (Мтф. 10:31). Если мы не лучше многих фениксов, то не беда. Но должны ли навсегда погибать люди, если аравийские птицы спокойны за свое воскресение?»[69].

Неразумный феникс «уверен» в своем воскресении — в насколько большей степени должен быть в нем уверен разумный человек?

Этот ход мысли подхватывает бестиарий. Приведем лишь пару примеров. Удод (huppupa), рассказывает латинский Физиолог, отличается особым почтением к родителям: «Его дети, когда видят, что родители стареют и не могут ни летать, ни видеть из-за помрачения (caligine) глаз, вырывают у родителей наиболее ветхие перья, лижут им глаза и согревают их под своими крыльями до тех пор, пока у них [родителей] не вырастут новые перья и не просветлеют глаза, так что они могут обновить все свое тело и видеть и летать, как прежде...». Далее, собственно, следует аргумент «a minore ad majus»: «Если так

поступают существа, лишенные разума (irrationabiles), то как же могут люди, имеющие разум, отказывать своим родителям в пропитании?»[70]. Сходным образом бестиарий «Книга о природе животных» рассуждает о собаке: «Этот пес, когда не забывает своих благодетелей и остается верен им, учит тебя, что если неразумное животное обладает таким благородством (nobilita), то мы, самые благородные создания в мире, должны проявлять еще больше благородства в знании, памятливости и верности нашему высшему благодетелю Господу Иисусу Христу...»[71]. Точно такой же ход мысли бестиарии применяют к муравью, пчеле и т. п.

Бестиарная эмблематика воспринимает эту аргументативную схему, находя в животном мире все новые примеры, которые должны устыдить человека и направить его к добру. Неразумный зверь любит своих детенышей больше, чем иные люди. Человек способен пережить своих детей — а дельфин (в эмблеме Иоахима Камерария[72]) нет: он подставляет себя под гарпун рыбака, чтобы погибнуть вместе со своими детенышами. «Удивительна любовь к потомству! Смотри, мать дельфина подверждает это: она умирает, когда ее детеныш пойман», — восклицает Камерарий в subscriptio, а в комментарии к эмблеме задается риторическим вопросом, построенным по схеме вышеупомянутого аргумента: «Если природа вложила в диких животных такую великую любовь к детям, то почему бы и людям, наделенным разумом, не совершать подобное?».

Аналогичная схема — в эмблеме Флорентия Схонховена (inscriptio — «Любовь к чадам») о пеликане, который летит в горящее гнездо к своим птенцам. В subscriptio говорится: «Когда пеликан видит, что его безвинные детеныши пылают в огне, он сам бросается в пылающий костер и предпочитает быть скорее благочестивым, устремившись к прекрасной смерти, чем несчастным, пережив своих отпрысков. Разве не стыдно тебе, мать, запятнанная кровью своих детей, что неразумные звери обладают более кроткой душой [чем ты]?»[73]. Мать-убийца детей — видимо Медея, выступающая здесь как антипод пеликану.

Идею использовать Медею в антитезе чадолюбивым животным, возможно, подал Альчиато — эмблемой о вяхире (диком голубе), который самоотверженно и жертвенно выдирает свои перья, чтобы устлать ими гнездо. Inscriptio эмблемы предсказуемо — «Любовь к детям», а subscriptio представляет собой укоризненное увещевание, обращенное к Медее и Прокне, двум матерям-детоубийцам: «Серый вяхирь вьет гнездо среди северного холода, до наступления весенних дней, и высиживает преждевременно снесенные яйца. Чтобы его птенцам было мягче лежать, он выщипывает себе перья и, лишенный их, угасает на зимней стуже. Разве тебе не стыдно, колхидянка, и тебе, бессовестная

Прокна, — когда птица подвергает себя смерти из-за любви к своему потомству?»[74].

Таким же образом горлица у Пьера Кусто дает человеку наставление в верности: «Вот горлица оплакивает скорбную гробницу своего утраченного супруга и пренебрегает ложем другого. Что же ты спешишь вновь возлечь на брачное ложе и, забеременев, просишь о новом супружеском союзе? Поверь мне: столь быстро утешиться в новом браке — значит обесчестить погребенный прах»[75].

Муравей, пчела, паук у Николая Ройснера наставляют в трудолюбии, причем схема аргумента «от меньшего к большему», с его «если меньший делает, то и больший должен» прочитывается в subscriptio особенно ясно: «Муравей, который крепко держится за нажитое и терпелив в трудах, своим примером наставляет нас быть дельными. С наступлением весны маленькая трудолюбивая пчела несет в улей нектар, чтобы наполнить соты сладким медом. Высоко [живущий] паук плетет хитроумную паутину и закрепляет легкое творение под заброшенным древесным стволом. Что же должны делать люди, если [даже] черви делают подобное? Ленивый человек обычно ни на что не годен»[76].

В этом моральном ряду несколько неожиданно выглядит «наставление», которое, в эмблеме Николая Таурелла[77], своим поведением дают журавль и ласточка: «Если аист может облететь различные пределы земли, если журавль и ласточка могут улететь прочь, при том что эти животные ищут лишь корма и не способны к познанию вещей, — то разве человеку, рожденному, чтобы исследовать многое, не должно быть открыто любое место во всем мире?».

В этой аргументационной схеме птицы как бы обосновывают право человека странствовать — право, которым он, в силу своего призвания, наделен в большей мере, чем неразумные пернатые.

Эмблематика как ars combinatorica

Книги эмблем в своей совокупности не просто унаследовали огромный корпус античных и средневековых образов, мотивов, формул, но погрузили этот корпус в комбинаторную игру невиданного размаха, о которой мы уже говорили в нашем бестиарном разделе. Образы и смыслы соединяются и разъединяются, так что с одним образом коррелируют разные смыслы, и с одним смыслом — разные образы; мотивы, прежде существовавшие обособленно друг от друга, теперь нередко складываются в единую смысловую конструкцию; на визуальном уровне создаются новые, прежде не виданные гибридные, комбинаторные тела, которые могут посоперничать с гибридными фигурами в декоре средневековых романских храмов.

Аналогия с комбинаторикой средневековой визуальной культуры, о которой мы писали в другом месте[78], напрашивается сама собой. Но очевидно и мировоззренческое отличие. Средневековая герменевтика с ее идеей «языка вещей» — языка Бога, в котором вещи подобны особо многозначным словам (ведь каждое свойство вещи обладает собственным значением), — сплетала противоречивые высказывания вещей в полифоническое целое, где царствовал принцип concordia discors — «согласного разногласия»; она стремилось к постижению *общего и единого* смысла мироздания, которое представлялось единой «книгой», единой «симфонией» смысла, хотя и составленной из чудесно разнозначащих голосов.

Культура эмблематики, используя средневековую метафору мира-книги, все же стремилась не только *постигать* и фиксировать данные от Бога смыслы вещей, но и *создавать* новые собственные смыслы. Эмблематисты, как мы уже видели, нередко повторяли средневековый топос о необходимости читать «книгу Бога», понимать его «иероглифы», — но на деле они не только «читали» эту единую и единственную Книгу, но и сочиняли собственные книги; каждый свою. Эмблема соответствовала типичному для эпохи «этосу самодостаточности»; она отсылала «каждого к его собственному бытию и мышлению» (В. И. Тюпа)[79].

При этом единая точка зрения на мир, на его вещи в этих книгах отсутствует — господствует же то свойство нововременного мышления, которое Лео Шпитцер в своем анализе «Дон Кихота» назвал перспективизмом[80]. В «Дон Кихоте», по Шпитцеру, каждый герой романа имеет собственное представление о языке и о мире, собственную перспективу — точку зрения на мир, и эти перспективы равнозначны. Слова же для героев романа — уже не носители истины, но лишь «сны», и каждый герой видит свой собственный «сон» о языке и мире. Мир, в соответствии с множественностью «снов» о нем, может иметь множество значений.

Их этого следует, что один и тот же образ (мотив, ситуацию) можно увидеть и осмыслить по-разному — в разных перспективах. Искусное и сознательное сталкивание перспектив (нередко в пределах одной и той же книги эмблем и даже одной эмблемы) становится одной из целей эмблематического искусства[81]. Сервантес сталкивает перспективы в своем романе — эмблематист то же самое делает в своих книгах эмблем. Камерарий помещает рядом две эмблемы о верблюде[82], который отказывается идти, если чувствует, что его ноша чрезмерна: в первой эмблеме верблюд символизирует разумную осмотрительность, во второй — служит антитезой герою, который, в отличие от верблюда, «неустрашимой душой» совершает все новые «славные деяния». Одна

и та же повадка — плоха и хороша, в зависимости от выбранной точки зрения на нее.

В книге Отто Вения «Amorum emblemata» мы находим эмблему, где победоносный Амур попирает зайца, а несколько ниже — другую эмблему, где заяц изображен рядом с двумя Амурами[83]. В первой эмблеме проводится мысль о бесстрашии любовника («Вот Купидон давит ногами страх. Не боится трудностей смелый любовник» и т. д.), во второй — о страхе, с которой любовь всегда соседствует («Никогда не бывает так, чтобы души влюбленного не касалась боязнь...»). И inscriptio в обеих эмблемах выражают диаметрально противоположные концепции любви. В первой читаем: «Истинная любовь никого не может бояться»; во второй — «Чем больше любит, тем больше боится». Противоречие? Скорее — сознательное использование перспективизма как одного из эффектов, к которым стремится эмблема.

Противоположные прочтения одной и той же темы или ситуации могут быть даны в пределах одной эмблемы — в авторском комментарии к ней. Вернемся к эмблеме Камерария о мухах, которые не могут удержаться на гладкой поверхности зеркала, — собственно, к авторскому комментарию, который дает два прочтения ситуации из двух разных перспектив: «Мухи не могут удержаться на поверхности зеркала, слишком гладкой и отполированной, и сразу падают с нее; к телам же шероховатым и грубым им удается прицепляться прочнее и на более долгое время. Не иначе и стойкие мужи в обстоятельствах трудных и неблагоприятных действуют с великим присутствием духа (magno animo) и вообще с бульшим постоянством и бодростью, чем в обстоятельствах благоприятных... “Фортуна не может сильно навредить тому, кто устроил [для себя] более твердую опору в добродетели, чем в случае (in virtute quam in casu)”, как говорит автор “Риторики к Гереннию” (IV:27). И не покажется неуместным, если [этот образ] будет применен к безгреховной и честной жизни, ибо как не прилепилась к ней никакая грязь, так не могут найти в ней место ни порицание, исходящее от злонравных, ни нападки фортуны...»[84].

Нельзя не заметить, что по ходу авторского комментария смысл ситуации меняется вместе с изменением авторской точки зрения. Камерарий начинает комментировать как бы из ценностно-моральной перспективы мух, которые оказываются символом «стойких мужей» (при этом гладкая поверхность зеркала — благоприятные обстоятельства, в которых добродетель не проявляется в полной мере). Но в последней фразе он вдруг переходит на «точку зрения зеркала», и теперь уже его гладкость обозначает добродетель, а мухи — «грязь», которая не может к истинной добродетели прилепиться.

Принципиальный перспективизм (точнее было бы сказать: полиперспективизм) эмблематики — как одно из проявлений ее комбинаторности — в известной мере провоцировался и самой структурой эмблемы, в которой неопределенная в смысловом отношении pictura подвергалась в текстовой части смысловому сужению, сводилась до определенного смысла. При этом pictura — т. е. вещь, сама по себе чаще всего существующая *до* смысла, — просто не могла не порождать различные смыслы.

Изображенная вещь, по сути, выполняла риторическую функцию общего места — того места, где, по определению Квинтилиана, «лежат аргументы» («Воспитание оратора». V:10:20). И аргументы (в данном случае — смыслы) извлекались из вещи. Эти «аргументы» могли быть как старыми, укорененными в традиции, так и новоизобретенными. Пеликан, разрывающий себе грудь, чтобы накормить (или воскресить) птенцов, мог, конечно, вести мысль эмблематиста по традиционному средневековому пути, заставляя трактовать себя как символ жертвенности, — правда, жертвенности уже не только Христа, но и государя, отдающего жизнь «pro lege et grege — за право и за народ»[85].

Но в эмблеме Адриана Юния[86] пеликан получает совершенно новый смысл. Юний находит новый ракурс виденья этой «вещи»: пеликан не просто устраивает себе кровопускание, но погружается, проникает в себя. «Ты разрываешь себе ударами [клюва] высокую выпуклость груди, о Пеликан, и даешь жизнь своему потомству. Исследуй свою душу, поищи, что спрятано внутри тебя: извлеки на свет семена твоего духа». Отсюда и inscriptio — «Извлеки то, что есть в тебе». Пеликан теперь — образ человеческого духа; разрывание груди — символ углубления в себя, самопознания, которое должно дать жизнь «потомству» — духовным творениям.

Функцию общего места мог выполнять и текст, из которого извлекались, как визуальные аргументы, новые pictura. Так, девиз короля Франциска «Nutrisco et extinguo», визуальным компонентом которого у короля служила саламандра, в акте imitatio, предпринятом придворным короля, получил новый визуальный образ. По свидетельству «Диалога о девизах» Джовио, монсиньор ди Сен-Валье в битве при Мариньяно «носил штандарт с изображением пылающего факела вниз верхушкой, на которую капал воск, почти его гасящий, и со словами: “Qui me alit, me extinguit”. Так он подражал импрезе своего господина — “Nutrisco et extinguo”. Такова природы воска, что благодаря ему факел горит, когда стоит прямо, и гаснет, повернутый верхушкой вниз. Этим он хотел обозначить (significare), что и красота любимой им женщины питает все его мысли, но и подвергает его смертельной опасности»[87].

Выстраиваются ряды picturae, способных воплощать один и тот же смысл, — ряды, по сути, визуальных синонимов. Так, любимая гуманистами идея должного соединения быстроты и медленности, выражаемая в первую очередь пословицей императора Августа «торопись медленно», но также и другими речениями, на визуальном уровне передавалась соединением дельфина и якоря (в «протоэмблеме» из романа Франческо Колонны «Гипнеротомахия Полифила»[88]), черепахи и паруса[89], стрелы и рыбы-прилипалы (в эмблеме Альчиато)[90], рака и бабочки (эмблема Ролленхагена)[91], быстро зреющего миндаля и «медлительной» ежевики, оленя и рыбы-прилипалы (в «Иконологии» Чезаре Рипы)[92].

Такие же синонимичные визуальные ряды образуют орел и слон (оба демонстрируют презрение к «ничтожным» мухам — соответственно у Гийома де Ла Перьера[93] и в вышеупомянутом девизе герцогов Малатеста); орел и верблюд (оба символизируют осмотрительность, поскольку проверяют, по силам ли им тяжесть, прежде чем ее взять, — в эмблемах Цинкгрефа[94] и Камерария[95]).

Однако связь визуального мотива с определенным смыслом могла разрываться, и к образу подставлялся другой смысл и/или текст. Уже Альчиато разрывает связь дельфина и якоря с девизом «festina lente» и соединяет этот визуальный мотив с другой надписью — «Государь, защищающий подданных от несчастья»[96]. Камерарий в своей вариации на тему дельфина и якоря[97] берет в качестве inscriptio выражение «Tutius ut possit figi» — «Чтобы мог надежней закрепиться», которое почти дословно заимствует из subscriptio эмблемы Альчиато. Ролленхаген[98], вслед за Камерарием, берет то же inscriptio, но на pictura, похоже, заставляет обвиться вокруг якоря не дельфина, но рыбу-ремору[99].

Мы видим, что к визуальному мотиву также подстраиваются ряды смыслов: он оказывается потенциально многозначным. Лев, на глаза которого набросили платок, означает и «гнев, побежденный мудростью» (Камерарий)[100], и любовь, проникающую через глаза (если глаза льву закрывает Амур, как в эмблеме Катса[101]), и даже, в совсем софистическом толковании, пристрастность судьи — в эмблеме Хуана де Ороско-и-Коваррубиаса[102]: «Ярость и свирепость льва исчезают, когда удается закрыть ему лицо... Говорят, что подобным образом удается ослабить независимость судьи, самого жестокого и кровожадного: ведь когда повязка симпатии или расположения ослепит его, он простирается на земле».

Эмблематика, по сути, складывает в сплошной комбинаторный континуум, где авторы трансформируют друг друга: подставляют к заимствованному тексту другое изображение, или наоборот — подставляют к заимствованному изображению другой текст и, соответственно, смысл.

Продуктом комбинаторики нередко были и сами эмблематические pictura, где фигуры порой имеют несвойственные им части тела или, наоборот, лишены свойственных им членов (крылатый олень без ушей, хвоста и рогов — на эмблеме Теодора Безы[103]), или же фигуры имеют в качестве атрибутов неожиданные предметы (змея с мотыгой — на эмблеме Адриана Юния[104]). Ближайшим образцом для таких визуальных конструкций послужили, в частности, комбинации персон и предметов на иллюстрациях «Гипнеротомахии Полифила»: Зевс с огнем и с рогом изобилия, женщина с крыльями и черепахой и т. п. Но эмблематическая комбинаторика порождает не только новые сочетания персон и предметов, но композитные, гетерогенные тела — каков, например, лев с копытами вола в упомянутой эмблеме Себастьяна де Коваррубиаса Ороско.

И здесь одной и той же комбинации мог приписываться разный смысл. Так, комбинация змеи и меча (вокруг которого змея обвилась) у Жиля Коррозе трактована разделительно, как знак борьбы начал («Хитроумная змея пытается обгрызть … блестящий обнаженный меч, но этот меч ослабляет змее все зубы и пытается таким образом за себя отомстить»)[105], а у Камерария — соединительно, как знак союза мудрости и силы[106].

Разумеется, комбинаторная игра шла не только в пределах собственно эмблематики. Трансформации подвергались и источники эмблем, как текстовые, так и визуальные. В частности, предметом комбинаторной игры становились античные тексты, служившие основой inscriptio. Так, изображение супружеского ложа с шипами на эмблеме Жоржетты де Монтене[107] сопровождается inscriptio «Терпение преодолевает всё» («Patientia vincit omnia»), в котором узнается иронически трансформированная формула Вергилия — «omnia vincit amor» («Эклоги». X:69).

Столь же комбинаторным было восприятие в эмблематике средневекового мотивнообразного фонда, и на этой теме мы остановимся подробнее — хотя бы уже потому, что она изучена гораздо меньше, чем рецепция культуры античной. Важность средневекового компонента в эмблематике признается в исследованиях последних десятилетий; повторим, как характерные, уже цитировавшиеся слова А.-Э. Спика: «Средневековый символизм, ..., непрерывно транслировался до конца Ренессанса. Чудеса средневековых бестиариев, ..., не потеряли ни своей привлекательности, ни актуальности, и составляли запас тем и образов, питавших эмблематические сборники…»[108].

Это утверждение справедливо — но с той оговоркой, что средневековые «чудеса» не транслировались в эмблематику без изменений: они погружались в беспрерывную смысловую и комбинаторную игру, которая и является душой эмблемы. Иначе говоря, они транс-

формировались. Но как? Попробуем, на нескольких примерах, показать пути этой трансформации.

Проведем различие между двумя случаями. В первом случае мотив или образ, заимствованный из средневековой культуры, меняет свой смысл; во втором — средневековые мотивы и образы, с их «готовыми» смыслами, образуют новые сочетания, более сложные конструкции. Трансформации первого типа можно определить как смысловые, второго — как собственно комбинаторные.

Смысловую трансформацию чаще всего можно описать как перенос мотива из одного дискурса в другой; например, из религиозного — в тот или иной светский. Светские дискурсы эмблематики чрезвычайно разнообразны: можно констатировать наличие в ней моралистического, любовно-куртуазного, религиозного, поэтологического и др. дискурсов; но и эти дискурсы можно подразделить на смысловые подтипы. Так, политический дискурс может быть и монархическим, и «свободолюбивым».

Бестиарная эмблематика дает нам пример того, как религиозный мотив переходит в политический монархический дискурс: «Лев — Христос» превращается в «Льва — Государя». Это не такой уж простой перенос по однозначному признаку силы или мудрости. На не раз упоминавшейся эмблеме Себастьяна де Коваррубиаса Ороско с inscriptio «Царит чтобы служить» изображен лев с короной и земным шаром, на задних лапах имеющий копыта вола. В subscriptio говорится: «Король наполовину лев, дикий и ужасный, ...; но ниже пояса он смирный вол, рожденный для ярма и для работы».

Откуда берется эта двойственность льва — конфликт между его передней и задней частями? Она была известна средневековому бестиарию, где воспринималась, в русле общей христологической символики льва, как символ двуприродности Иисуса. Филипп Танский в своем бестиарии пишет о льве: «Сила Божественности пребывает в его широкой груди; в его задней части, которая сотворена весьма тщедушной (de mult gredle manere), пребывает человечность, которой он обладает вместе с божественностью»[109]. Приводимая эмблема секуляризирует этот мотив, перенося его на светского государя.

На другом бестиарном мотиве (определим его как «неприручаемость кошки») покажем, как происходит политизация мотива, в Средние века принадлежащего морально-гендерному дискурсу. В средневековой словесности кошка символизирует идею «природы», которую нельзя изменить никаким обучением, — в соответствии с историей, рассказанной в латинском тексте «Диалог Соломона и Маркульфа (Salomoni et Marculphi dialogus)» (не позднее X в.): кошка, приученная держать свечу во время ужинов Соломона, бросает ее, как только видит

бегущую мышь. История, показывающая, что «природа сильнее воспитания», отразилась во множестве средневековых текстов на народных языках[110].

По признаку преобладания природного инстинктивного начала, не поддающегося воспитанию, кошка сближается с женщиной, что видно, например, из следующего сравнения в «Романе о Розе» (в продолжении Жана де Мена): «Тот, кто хочет побить свою жену, … когда хочет ее усмирить, подобен тому, кто бьет, чтобы приручить, свою кошку, а потом зовет ее, чтобы надеть на нее ошейник: но если кошка ускользнет, хозяину, возможно, больше не удастся ее схватить»[111].

В эмблематике неприручаемость кошки начинает трактоваться как проявление свободолюбия и принимает политическую окраску — фактически включается в политический дискурс, но не в его монархическом, а в «либеральном» варианте.

Это видно, например, из эмблемы Иоахима Камерария, где изображена кошка, которая выпрыгивает из отворенной двери, а inscriptio гласит: «Законы мне — мои желания» (Arbitrii mihi jura mei)[112]. Политическая (и патриотическая) приуроченность эмблемы становится очевидной из subscriptio: «Умереть ради непобежденной свободы — когда-то в этом была слава тевтонского народа». В авторском комментарии subscriptio поясняется так: «Врожденное свойство этого животного — сильнейшее желание свободы и, от того, крайняя нетерпеливость в темнице (carceris impatientissimum)». Поэтому германское племя свевов, превыше всего ставившее свободу и бесстрашно за нее сражавшееся, в качестве военного знака (insigne militare) имело кошку (felis)».

Отметим сходную семантику кошки в «Иконологии» Чезаре Рипы, где она — атрибут Восстания, а также Свободы: «кот весьма любит свободу, и потому древние аланы, бургундцы и свевы … носили ее изображение на своих знаменах, показывая, что подобно тому как это животное не выносит принуждения, так и они совсем не терпят рабства»[113].

Другой пример переноса в политический дискурс средневекового бестиарного мотива — претворение в эмблематике вражды крокодила и ихневмона (мангусты), описанной уже Аристотелем и Плинием Старшим. В средневековой символике храбрость ихневмона связывалась с воинской доблестью: в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха Фейрефиц в поединке с Парцифалем «несет на шлеме [изображение] ихневмона (ecidemôn) — зверя, который приносит смерть ядовитым змеям»[114].

Теперь, в эмблематике, мангуста — враг тиранов, т. е. персонаж политического свободолюбивого дискурса. Это ясно проявляется в эмблеме Иоахима Камерария, который вообще не раз демонстрирует непримиримость к тирании. Изображение крокодила и мангусты сопро-

вождается inscriptio: «Тирания никогда не пребывает в безопасности», а подпись гласит: «Принести гибель тирану поспешит тот, от кого этого меньше всего ждут: так тебе, крокодил, погибель — мангуста»[115].

Обратимся к иным путям переноса мотива. Перенос из религиозного дискурса в куртуазный освоило уже Средневековье, и «Бестиарий любви» Ришара де Фурниваля, о котором мы уже говорили, демострирует нам последовательную стратегию такого переноса. Я же приведу лишь один пример — саламандру, которую Фурниваль почему-то считает птичкой. Латинский же Физиолог (Versio BIs) определяет саламандру как «маленькую разноцветную ящерицу (lacertule pusille, colore vario)» и трактует ее в религиозном плане, как символ «Анании, Азарии и Мисаила» — т. е. трех отроков в пещи огненной[116].

В искусстве девизов и эмблематике саламандра становится атрибутом куртуазного дискурса — как символ влюбленного, живущего в пламени любви и питаемого им. Примеры тому — знаменитый девиз Франциска I и его подражателей, а также эмблема Отто Вения[117] с inscriptio «Моя жизнь [поддерживается] огнем» и subscriptio «Меня, как саламандру, питает жар Киприды, и мне приятнее умереть в тебе, пламень, чем без тебя».

Перенос из религиозного дискурса в поэтологический (или более общий, эстетический) проиллюстрируем на примере уже упомянутой медведицы, которая вылизыванием придает форму своим бесформенным медвежатам. В итальянском «Морализованном бестиарии» (XIII или XIV вв.) мотив наделен чисто религиозным смыслом: медведице уподоблена церковь, «переделывающая (riface)» своих грешных детей [118]. Но возможность истолковать это поверье как метафору словесного творчества намечается еще раньше, у Алана Лилльского: «Медведица, произведшая на свет бесформенное потомство через врата ноздрей, приводит их в лучшую форму, вычеканивает их, непрестанно вылизывая стилум языка (stylo linguae)»[119]. Выражение «стило (stylus) языка» вводит бестиарный образ в область поэтологических метафор.

Эстетическое (поэтологическое) прочтение мотива подхватывает эмблематика, что уже было нами показано на примере девиза Лодовико Дольче и эмблемы Иоахима Камерария. Образ этой эстетической медведицы живет удивительно долго. Мы встречаем его еще в начале XIX столетия — у Августа Вильгельма Шлегеля, который, критикуя Иммануила Канта за то, что он надевает на гения «очки вкуса», иронически замечает: «Согласно Канту, гений, как медведица, производит на свет лишь недоработанное (rohe) потомство, которое обретает форму (ausgebildet werden) лишь посредством вкуса...»[120].

Разумеется, один и тот же мотив может в эмблематике мигрировать в разных направлениях — в разные дискурсы. В «протоэмблема-

тической» образности «Гипнеротомахии Полифила» вражда крокодила и ихневмона превращена не в политическую, но в куртуазную метафору: «Мое измученное сердце изглодано ее хищными глазами более нещадно, чем внутренности крокодила, пожранного ихневмоном»[121]. Формообразующая медведица истолкована не только в поэтологогическом, но и в куртуазном смысле — у Отто Вения она означает влюбленного, который «ласками и кротостью смягчает свою госпожу»[122]. Христологический пеликан не только становится философским символом самопознания (это мы уже видели), но и переходит и в куртуазный контекст (что, впрочем, было уже у Ришара де Фурниваля) — влюбленный Полифил в «Гипнеротомахии...» хочет разорвать себе грудь и предъявить возлюбленной свое страдающее сердце, «не иначе как благочестивейший египетский пеликан, который ... ради кричащих от голода птенцов колким клювом раздирает себя и разрывает любящее материнское сердце»[123].

Смысловую трансформацию не всегда можно описать как перенос мотива из одного дискурса в другой: мотив может оставаться в пределах данного дискурса, но тем не менее менять свое значение, и порой довольно тонким образом.

Покажем это на примере мотива «крокодиловых слез». Смысл этого мотива, относительно поздно появляющегося в европейской «зоологии», но известного Средневековью, претерпевает изменение при переходе в культуру Нового времени, как мы и покажем ниже. Однако в целом крокодил не покидает того дискурса, который можно определить как моральный.

Для нас крокодил, который пожирает свою жертву и при этом плачет, — символ лицемерия. Этот привычный нам смысл зафиксирован в эмблематике — но, похоже, в средневековых бестиарных текстах и плач крокодила, и семантика его слез понимались иначе.

Латинская версия Физиолога (B-Is) сообщает о крокодиле следующее: «Когда он находит человека, то, если может его победить, пожирает и постоянно его *оплакивает* (comedit, et semper plorat illum)»[124]. Обратим внимание, во-первых, на переходность глагола «ploro»: крокодил не просто плачет, но оплакивает свою жертву. Во-вторых, нельзя не задуматься о смысле странного словечка «semper». Что, собственно, хочет сказать им автор: то ли то, что крокодил всегда оплакивает человека, которого ест (т. е. оплакивает каждого съеденного), — то ли то, что крокодил оплакивает съеденного *постоянно* (т. е. плачет все время после того, как съест).

Второе понимание кажется гораздо менее вероятным. Однако оно поддерживается некоторыми средневековыми бестиарными текстами на народных языках. Так, Гильом Нормандский утверждает, что кро-

кодил, съев человека, «потом оплакивает его столько дней, сколько живет» (т. е. до конца своей жизни.)[125]. Сходным образом — у Ришара де Фурниваля: «Он оплакивает его все дни своей жизни» (т. е. опять-таки до конца жизни)[126].

Итак, в средневековом бестиарии слезы крокодила, скорее всего, — искренние слезы, слезы раскаяния и нечистой совести! Неудивительно, что в трактате «О животных и других вещах» крокодил — фигура дурных людей (не только лицемеров!), которые, «сознавая свою порочность, в сердце своем плачут (conscii suae malitiae corde plangunt), хотя в силу потребности и привычки возвращаются к содеянному»[127]. Слезы крокодила представлены здесь как искренние; эти «слезы сердца» появляются и у Фурниваля: влюбленный, «убитый» жестокостью возлюбленной, надеется, что она оплачет его «глазами сердца»[128].

Иной смысл — и, что удивительно, абсолютно позитивный! — приписывает слезам крокодила «Книга о природе животных» (т. н. тосканский бестиарий, созданный, видимо, в конце XIII в.). Крокодил (calchatrice) здесь определен как «змея огромнейшая и крупнейшая». «Природа его такова, что когда он находит человека, то съедает его, и после того, как он его съест, оплакивает его все время своей жизни (llo piangie tutto lo tempo de la sua vita)».

Мотив «плача на всю оставшуюся жизнь» автор находит нужным повторить, но теперь уже снабдив его толкованием: «Этот крокодил, в том [своем свойстве], что он пожирает человека и потом оплакивает его все время своей жизни, может быть уподоблен некоторым религиозным людям (spiritale persone) этого мира, которые внутри своего сердца заключили истинного Бога и человека, что был распят, дабы искупить человеческий род». Когда такой «религиозный человек», заключивший в своем сердце Христа (как крокодил «заключает» в себе съеденного им человека!), вспоминает о страданиях, которые претерпел Христос, «к нему, внутрь его сердца, приходит великое сострадание и великая скорбь»[129]. Крокодиловы слезы здесь, как видим, — фигура слез, которые истинный христианин проливает из сострадания мукам Христа.

Между тем, «l'Acerba» Чекко д'Асколи (ок. 1269 – 1327) дает уже гораздо более понятную нам негативную трактовку тех же крокодиловых слез как фигуры лицемерия. Крокодил (cocodrillo), «поймав человека, сразу убивает его; а убив его, это хищник плачет жалостливым голосом (con pietosa boce)... Оплакав его, пожирает и съедает (divora et manduca) человеческую плоть... Так поступает человек лицемерный и лживый (ipocrito et ocolto), который в сердце радуется всякому злу, вредящему другим людям, а своим лицом показывает сострадание и сразу плачет по любому случаю...»[130].

Любопытно, что с появлением мотива лицемерия исчезает мотив «плача на всю жизнь» — но, разумеется, иначе и быть не могло! Слезы лицемера притворны — и он, конечно, не собирается плакать всю жизнь.

Характеристика крокодила в записях Леонардо да Винчи восходит к тексту Чекко (видимо, известному Леонардо по венецианскому изданию «L'acerba» 1492 г.). И здесь слезы крокодила лицемерны: «Это животное [крокодил] хватает человека и сразу его убивает. Убив его, оно его оплакивает, жалобным голосом и со многими слезами (con lamentevolle voce e molte lacrime), а затем, закончив плач, жестоко пожирает его. Так поступает лицемер, который по всякому пустяку заливается слезами, являя сердце тигра (mostrando un cor di tigre), и, с жалостливым лицом, радуется в [своем] сердце чужим бедам»[131].

Однако в полной мере поворот к современной семантике слез крокодила совершают «Пословицы» Эразма, в которых есть текст, озаглавленный «Крокодиловы слезы» («Crocodili lacrimae»)[132]. Собственно, именно Эразм делает из «зоологии» крокодиловых слез пословицу; делает из «вещей» — «слова». Подобная пословица, полагает Эразм, применима к тем, «кто притворяется, что они тяжко встревожены несчастьем того, на кого они сами же и навлекли погибель или великое зло». Иначе говоря, это слезы злонамеренных лицемеров — тех, кто нас губит, а потом притворно плачет. Любопытно, что и порядок событий Эразмом изменен: «Некоторые пишут, что крокодил, как только он видит вдалеке человека, начинает лить слезы, а потом пожирает его». Крокодил плачет *до того*, как убивает человека, а не после, как в средневековых источниках![133]

Нет сомнений, что такие слезы — это слезы притворства, а не раскаяния. В эмблематике эразмово значение крокодиловых слез окончательно утверждается. Эмблема Камерария о крокодиловых слезах имеет inscriptio «Жрет и плачет» и subscriptio «Мне очевидно, что доверять речам переменчивого друга нельзя так же, как твоим, крокодил, слезам»[134]. Авторский комментарий не оставляет никаких сомнений: крокодилу «в наше время подобны многие люди, которые в глубине души радуются нашим несчастьям, а лицом и речами притворно изображают участие в нашей скорби».

Флорентий Схонховен в своей вариации на тему крокодиловых слез трактует их обобщенно: они — проявление не просто лицемерия, но общей ненадежности мира (базовый для эмблематики мотив!), в котором вообще ничему и никому нельзя доверять. Соответственно, inscriptio эмблемы — «Diffidendum» («Доверять нельзя»). Крокодил, увидев человека, начинает плакать (до того как убьет и/или съест — как и у Эразма!) и делает вид, что убегает, а на самом деле заманивает в ло-

вушку. Схонховен, видимо, курьезным образом предполагает, что слезы крокодила вызывают у человека сочувствие и желание крокодилу помочь. Он сравнивает крокодила с гиеной, которая также умеет завлекать человека в ловушку: зовет его по имени, но лишь для того, чтобы убить его в укромном местечке. Вывод: ничему, а не только крокодилу, нельзя доверять. «Чело, глаза, лицо часто лгут, чаще же всего лгут речи»[135].

Завершая разговор о крокодиле, отметим, что его демонизация продолжается в европейской культуре и дальше. Уже во второй половине XVIII столетия Иоганн Каспар Лафатер, создатель «физиогномики», подводит под эту демонизацию физиогномическое обоснование. Крокодила выдает уже его облик — животное, столь отвратительное внешне, и внутренне не может не быть самым настоящим чертом. Крокодил «во всех частях своего тела, во всех его очертаниях и отдельных точках, во всех поворотах и положениях, в движении и в покое обладает физиономией, которую нельзя не распознать, — он так попран, низок, узловат, отвратителен, бессердечен, зол … , так пугающ, так закрыт для всякой любви и возможности быть любимым — воплощенный дьявол!»[136].

Перейдем к тому типу трансформаций, которые мы обозначили как комбинаторные. В таких трансформациях смысл средневекового мотива не меняется — но 1) в мотиве заменяется или расширяется его метафорический план; 2) мотивы вступают в новые сочетания, образуя сложные конструкции; 3) мотив переходит из визуальной области в повествовательную, или наоборот. Разумеется, эти три типа не исчерпывают всех трансформационных возможностей; но мы остановимся только на них.

Приведем два примера на первый тип трансформации. Начнем с замены метафорического плана. Мотив «ускользаемости» женщины от мужского диктата в «Романе о Розе» выражается метафорой угря, которого невозможно удержать: мужчина способен удержать при себе женщину не в большей мере, чем в Сене угря (anguile), когда держит его за хвост; как бы крепко он его ни держал, тот все равно ускользнет[137]. В эмблеме Ла Перьера[138] *(см. илл. на обложке)* смысл мотива не меняется, угорь лишь заменен на дельфина: «Ты скорее сможешь удержать дельфина, чем укротить ветреную женщину» и т. п.

Расширение метафорического плана — собственно, передачу смысла не одной метафорой, но двумя (или несколькими) синонимичными, — покажем на следующем примере. Мотив упорства в любви у Овидия выражается знаменитой метафорой капли, которая точит камень: упорный влюбленный добьется своего, ведь и капля разбивает прочный утес («Наука любви». I:475–478). О необходимости упорства в любовных делах говорится и в «Романе о Розе» — но метафора меняется, появляется сравнение терпеливого куртуазного ухаживания с рубкой

дуба: «Никого нельзя против воли донимать мольбами и преследовать чрезмерно. Вы хорошо знаете, что дуб не срубить первым же ударом»[139].

Эмблема Отто Вения (с inscriptio «Упорствуйте»)[140] для передачи того же смысла соединяет обе метафоры — античную и средневековую: «Разве те не видишь, как неиссякаемая капля долбит прочные камни, ... а многолетний каменный дуб падает под повторяющимися ударами? Так и дева, побежденная, [в конце концов] отдастся тому, кто ее [упорно] домогается».

Второй тип трансформации — соединение мотивов, прежде существовавших разрозненно. Такое соединение — один из типичных приемов эмблематической комбинаторики, который легко проиллюстрировать эмблемами бестиарной тематики. Звери в средневековом бестиарии существовали как бы по отдельности, каждый «в своей клетке»; путь к их свободному комбинированию наметил Ришар де Фурниваль, и эмблематика этим путем весьма интенсивно пользуется.

Бестиарий отмечал одинаковое свойство у льва и зайца: оба зверя спят с открытыми глазами. Однако мне не известны случаи, когда в средневековом бестиарии бодрствующие лев и заяц сводятся вместе: они бодрствуют поодиночке, каждый не спит по-своему. Уже приводимая нами эмблема Себастьяна де Коваррубиаса Ороско сводит оба мотива: pictura изображает неспящих льва и зайца, inscriptio гласит: «Бодрствуют оба».

Другой пример. Лев воплощает в средневековом бестиарии, в частности, мужество; олень (опять же, в частности — набор значимых свойств того и другого зверя весьма велик) — трусость, в соответствии с авторитетнейшим «Утешением Философией» Боэция, где говорится: если человек «труслив и робок, страшится того, чего бояться не нужно, он подобен оленю» (IV:3). Эмблема Гийома де Ла Перьера (о которой мы уже говорили выше)[141] соединяет эти два мотива в сложную конструкцию. Pictura показывает два войска: войско оленей, которое возглавляет лев, и войско львов, которое возглавляет олень. Обсуждается вопрос, какое войско победит, и делается вывод: победят олени, ведомые львом.

Эмблематическое ars combinatorica использует в качестве своих «кирпичиков» по крайней мере два мотивных фонда — визуальный и словесный. Соотнося эмблематическое искусство со средневековой традицией, мы видим, что мотивы, взятые из этих фондов, могут претерпевать взаимопревращение: то, что в средневековой традиции *рассказывалось*, теперь показывается, и наоборот. Визуальное становится словесным, показанная картинка разворачивается в небольшое повествование, — во встречном же движении, напротив, словесное становится визуальным: история сворачивается в картинку.

Приведем лишь по одному примеру на каждую из этих возможностей. Трансформацию словесного мотива в визуальный можно предпо-

ложить в эмблеме Иоганна Манниха[142], где изображена лилия, растущая из сердца, с inscriptio «Благоухающее сердце приятно». Латинское subscriptio не содержит никакой истории и ограничивается анарративным толкованием: «Что означает сердце? Чистую душу, также и целомудренную...»; во втором, немецком subscriptio говорится о «чистоте» как лучшем украшении «юной девы» — ибо «сердце, украсившее себя невинностью и повиновением, предпочтительнее любых богатств», и т. д.

Лилия же в тексте не упомянута — тем более лилия, растущая из сердца. Откуда же берется эта визуальная конструкция? Не исключено, что среди ее истоков и средневековая повествовательная традиция. Мне представляется, что параллелью к ней может быть история из «Золотой легенды» Якова Ворагинского о богатом и благородном, но неграмотном рыцаре (miles), который вступил в цистерцианский орден. Монахи пытались его образовать, но он смог выучить лишь два слова молитвы: «Ave Maria». Когда он умер, над его могилой выросла прекрасная лилия, на каждом листе которой золотыми буквами было начертано: «Ave Maria». Монахи, раскопав могилу, обнаружили, что лилия растет изо рта умершего[143].

Предметный элемент этого повествования — лилия, растущая из тела (символ чистоты и благочестия) — в эмблеме изолируется в автономный визуальный мотив.

Обратный случай — трансформацию визуального мотива в словесный и повествовательный — мы находим в эмблеме Бартелеми Ано[144], описывающей традиционное ежегодное забивание свиньи. Следует напомнить, что этот процесс постоянно фигурирует в средневековых изображениях месяцев, как действие, символизирующее ноябрь или декабрь[145]. Средневековые тексты, в которых бы *повествовалось* о забивании свиньи, мне неизвестны; но такое повествование, разворачивающее этот мотив средневековой визуальной традиции, мы находим в эмблеме Бартелеми Ано — с inscriptio «Смерть вредоносных желанна». Общая мысль Ано: свинья вредит, пока она живая; мертвая же всецело полезна. Этот тезис, однако, развернут в довольно подробное повествование об убиении «вредоносного» зверя — в описание того, как «зимним декабрем ее убивают, и перерезанная глотка извергает багровую душу; муж, жена, растрепанные мальчики и незамужние девушки собираются вместе, радуются; блистает веселый пламень» и т. д. Со смертью свиньи сравнивается столь же радостная всем смерть паразита-эпикурейца — «того, кто при жизни был предан пирам и обжорству. Ведь то, от чего разжирел один, может утолить голод многих».

Так средневековая картинка (вроде той, что мы видим в «витраже месяцев» Шартрского собора) превращается в назидательный рассказ.



[1] Цит. по английскому переводу Т. Блаунта: *Estienne A.* The Art of Making Devices. Lnd, 1646. P. 13.

[2] *Boissiere*, Monsieur de. Les Devises. P., 1654. P. [11–12].

[3] *Gombrich E.* Icones Symbolicae. Cit. ed. P. 162.

[4] *Russell D.* Op. cit. PP. 7, 41, 39, 230

[5] Письмо А. А. Бестужеву. Конец января 1825 г.

[6] *Маковицкий Д. П.* У Толстого. 1904–1910. Запись от 18 марта 1908 г.

[7] Далее цитируем предисловие Эразма (Prolegomena) с указанием соответствующего раздела и страницы по изданию: *Érasme de Rotterdam*. Les adages / Sous la direction de J.-Ch. Saladin. In 5 Vol. P.: Les Belles Lettres, 2013. Vol. 1.

[8] Имеется в виду «Естественная история», XI:2–4.

[9] *Le Moyne P.* De l'Art des Devises. P., 1666. P. 9–10. Сходное сравнение девиза с драгоценным камнем — и в вышецитированном нами пассаже из Буассьера.

[10] Rhetorica ad Herennium, I:13–14 («правдоподобие» здесь передано выражением «veri similis»).

[11] *Chatelain J.-M.* Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie. Cit. ed. P. 136.

[12] *Érasme de Rotterdam.* Les adages. Cit. ed. Vol. 3. P. 218–219 (N 2426).

[13] Цит. по: *Russell D.* Op. cit. P. 90.

[14] См. об этом: *Praz M.* Emblema, impresa, epigramma, concetto // Praz M. Il giardino dei sensi. Milano: Mondadori, 1975. p. 229 и др.

[15] *Russell D.* Op. cit. P. 92.

[16] *Castiglione B.* Il libro del cortegiano. II, 47. Цит. по электронной публикации: http://www.filosofico.net/illibrodelcortegiano.htm

[17] *Рабле Ф.* Пантагрюэль, гл. XXIV.

[18] *Chatelain J.-M.* Livres d'emblèmes et de devises. Une anthologie. Cit. ed. P. 31

[19] Ibid. P. 49-50.

[20] *Le Moyne P.* De l'Art des Devises. P., 1666. P. 200.

[21] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. 1596. N 2.

[22] *Camilli C.* Imprese illustri. Venetia, 1583. Parte Terza. P. 27.

[23] *Montenay G. de.* Monumenta emblematum christianorum. 1619. N 36.

[24] *Reusner, Nicolas.* Aureolorum emblematum liber singularis. Argentorati: Bernardum Iobinum, 1591. II, N 22.

[25] *Covarrubias Orozco S. de.* Emblemas morales. 1610. I, N 97.

[26] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 21.

[27] *Dolce L.* Imprese. Venezia, 1568. P. 45.

[28] *Holtzwart M.* Emblematum tyrocinia. 1581. N 45.

[29] *Junius A.* Emblemata. Antverpiae, 1565. P. 65.

[30] Л. И. Сазонова справедливо утверждает, что подпись «подчас не столько разъясняет смысл эмблемы, сколько придает ей еще большую энигматичность» — *Сазонова Л. И.* Память культуры. Наследие Средневековья и ба-рокко в русской литературе Нового времени. М.: «Рукописные памятники Древней Руси», 2012. С. 129–130.

[31] *Wither G.* A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne. The First Booke. Lnd., 1635. P. A 2.

[32] *Perelman Ch., Olbrechts-Tyteca L.* Traité de l'argumentation. 6 éd. Editions del'université de Bruxelles, 2008. P. 502.

[33] Ibid. P. 500–501.

[34] *Estienne H.* L'art de fair les devises. P., 1645. P. 37–40.

[35] *Masen J.* Speculum Imaginum veritatis occultae. 3 ed. Coloniae, 1681 (1 ed. — 1650). P. 3.

[36] *Tasso T.* Il Conte overo de l'Imprese // цитированный электронный ресурс.

[37] *Corrozet G.* Hecatomgraphie. 1540. P. G vi b.

[38] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 32.

[39] *Covarrubias Orozco S. de.* Emblemas morales. 1610. I, N 61.

[40] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. 1596. N 44.

[41] *Sambucus J.* Emblemata. 1566. P. 230.

[42] Ibid. P. 182.

[43] *Holtzwart M.* Emblematum tyrocinia. 1581. N 38.

[44] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. 1596. N 9.

[45] *Vaenius O.* Amorum emblemata. 1608. P. 56/57.

[46] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. 1604. N 48.

[47] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 26.

[48] *Reusner N.* Emblemata partim ethica, et physica... 1581. II, N 22.

[49] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. P. I 8.

[50] *Sambucus J.* Emblemata. 1566. P. 37.

[51] *La Perrière G. de.* La morosophie. 1553. N 87.

[52] *Schoonhovius F.* Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia. 1618. N 30.

[53] *La Perrière G. de.* La morosophie. 1553. N 84.

[54] *Alciatus A.* Emblematum liber. 1531. P. B 2.

[55] *Cats, Jacob.* Proteus. Rotterdam: Pieter van Waesberge, 1627. 16, I.

[56] *Тезауро Э.* Подзорная труба Аристотеля. Цит. изд. С. 235.

[57] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 12.

[58] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. P. I 6.

[59] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 69.

[60] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 57.

[61] «Аллегория иногда совершается делами (factis), иногда словами (verbis)» — *Beda Venerabilis*. De schematis et tropis Sacrae Scripturae liber // PL. Vol. 90. Col. 184.

[62] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 30.

[63] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. 1596. N 98.

[64] *Gombrich E.* Symbolic Images. Cit. ed. P. 162.

[65] *Тезауро Э.* Цит. соч. С. 364.

[66] *Schoonhovius F.* Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia. 1618. N 1.

[67] Ibid. N 27.

[68] См. многочисленные примеры и объяснение этих приемов: *Lausberg H.* Handbuch der literarischen Rhetorik. 2 Bde. München, 1960. §§ 395–397.

[69] *Тертуллиан*. О воскресении плоти / Перев. Н. Шабурова и А. Столярова // Тертуллиан. Избранные сочинения / Под ред. А. А. Столярова. М., 1994. С. 198–199.

[70] Il «Fisiologo» latino: «versio BIs». X // Bestiari Medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 26.

[71] Libro della natura degli animali (Bestiario toscano). IX // Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 439.

[72] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. 1604. N 12.

[73] *Schoonhovius F.* Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia. 1618. N 50.

[74] *Alciatus A.* Emblematum liber. 1531. C 3.

[75] *Coustau P.* Pegma. 1555. P. 334.

[76] *Reusner N.* Emblemata partim ethica, et physica... 1581. II, N 29.

[77] *Taurellus N.* Emblemata physico-ethica. 1602. I 2.

[78] См. соответствующие разделы нашей книги: *Махов А. Е.* Средневековый образ: между теологией и риторикой. Опыт толкования визуальной демонологии. М.: Intrada, 2011.

[79] *Тюпа В. И.* Дискурсные формации: Очерки по компаративной риторике. М., 2010. С. 190. В цитируемом тексте речь идет не об эмблеме, но о картезианской формуле «cogito ergo sum»; однако ее очень легко представить в качестве эмблематической надписи (девиза), выражающей некую личную точку зрения. Ср. вполне созвучный ей по «индивидуалистическому» духу ренессансный девиз (Шарля III де Круа) «Moy seul» («Один лишь я»).

[80] *Spitzer L.* Linguistic Perspectivism in the «Don Quijote» // Spitzer L. Linguistic and literary history: Essays in Stylistics. Princeton, 1948. По точному замечанию Дэниэла Расселла, эмблематика, как порождение «ренессансного индивидуализма», отразила «расщепление универсальной точки зрения на бесконечное множество автономных точек зрения» – Russell D. Op. cit. P. 231.

[81] «...Одна и та же сцена, даже одна и та же иллюстрация могли быть увидены из разных герменевтических перспектив» — *Russell D.* Op. cit. P. 133.

[82] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. NN 16, 17.

[83] *Vaenius O.* Amorum emblemata. 1608. PP. 100/101, 186/187.

[84] Ср. «прочтение» плюща из двух разных перспектив у того же Камерария: «Значение этой вещи [плюща] может быть использовано по разному (ad varios usus). Оно неплохо подходит к тем [людям], которые трудами и бдениями, а порой и жертвуя здоровьем, хотят многим принести пользу, дабы другие [люди] цвели и наполнялись силами, сами же они готовы себя израсходовать и увянуть... [Другой смысл:] Подобно тому как дерево от крепкого объятия плюща в конце концов задыхается и гибнет, так чрезмерно хитроумный, но бесчестный поступок часто вредит справедливому делу и лишает силы» — *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. 1590. N 26.

[85] *Reusner N.* Emblemata partim ethica, et physica.... 1581. Lib. II, N 14.

[86] *Junius H.* Emblemata. 1565. N 7.

[87] *Giovio P.* Dialogo dell'imprese. Lyon, 1574 (издание с добавлениями текстов L. Domenichi и G. Simeoni). P. 200.

[88] *[Colonna F.]*. Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, 1499. P. 69.

[89] *Isselburg P.* Emblemata politica. Nürnberg, 1640. N 8.

[90] *Alciatus A.* Emblematum liber. 1531. C 5.

[91] *Rollenhagen, Gabriel.* Nucleus emblematum selectissimorum, quae itali vulgo impresas vocant. E Musaeo coelatorio Crispiani Passaei. [Arnheim, 1611]. N 18.

[92] *Ripa C.* Iconologia / Edizione pratica a cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. PP. 100, 368.

[93] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 32.

[94] *Zincgreff J. W.* Emblematum ethico-politicorum centuria. 1619. N 79.

[95] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 16.

[96] *Alciatus A.* Emblematum liber. 1531. B 2.

[97] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. 1604. N 9.

[98] *Rollenhagen G.* Nucleus emblematum. 1611. N 60.

[99] Так, по крайней мере, полагают Шёне и Хенкель (Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart, Weimar, 1996. Col. 714). Вероятно, они исходят из французского текста эмблемы, в которой говорится об «удивительной силе чешуйчатой рыбы (poisson escailleux)», что действительно очень похоже на традиционную характеристику реморы.

[100] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 10.

[101] *Cats J.* Proteus. 1627. 10, 2

[102] *Horozco y Covarrubias, Juan de.* Emblemas morales. En Segovia. Impresso por Iuan de la Cuesta, 1589. III, N 40.

[103] *Beza Th.* Icones. 1580. N 29.

[104] *Junius H.* Emblemata. 1565. N 3.

[105] *Corrozet G.* Hecatomgraphie. 1540. P. F iii b.

[106] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. 1604. N 88.

[107] *Montenay G. de.* Monumenta emblematum. 1619. N 100.

[108] *Spica A.-E.* Op. cit. P. 93.

[109] *Philippe de Thaün.* Bestiaire / Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 116 (vv. 61–66).

[110] См.: *Bobis L.* Chasser le naturel... L’utilisation exemplaire du chat dans la littérature médiévale // L’animal exemplaire au Moyen Âge / Ed. J. Berlioz, M. A. Polo de Beaulieu. Presses universitaires de Rennes, 1999.

[111] *Guillaume de Lorris, Jean de Meun.* Le Roman de la Rose / Éd. par A. Strubel. P., 1992. P. 524 (vv. 9739–9746).

[112] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 78.

[113] *Ripa C.* Op. cit. P. 253.

[114] *Wolfram von Eschenbach.* Parzival / Nach der Ausgabe von K. Lachmann. Hrsg. von W. Spiewok. Bd 1–2. Stuttgart, 2004. Bd 2. P. 518. (Buch XV. 736:10–14).

[115] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. 1595. N 99.

[116] Il «Fisiologo» latino: «versio BIs». XXXI. // Cit. ed. P. 72.

[117] *Vaenius O.* Amorum emblemata. 1608. P. 228/229.

[118] Bestiatio moralizzato. XVIII // Bestiari Medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 502.

[119] *Alanus de Insulis.* Planctus Naturae // PL. Vol. 210. Col. 438.

[120] *Schlegel A. W.* Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst [Berlin, 1801-1804] // Schlegel A. W. Kritische Ausgabe der Vorlesungen / Hrsg. von E. Behler, G. Braungart. Bd 1. Paderborn: Schöningh, 1989. S. 243.

[121] *[Colonna F.]*. Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, 1499. P. 186.

[122] *Vaenius O.* Amorum emblemata. 1608. P. 56/57.

[123] Ibid. P. 287.

[124] Il «Fisiologo» latino: «versio BIs». XIX. // Cit. ed. P. 46.

[125] «Mes toz jors mes apres le plore, / Tant com il en vie demore» — Le Bestiaire divin de Guillaume, clerc de Normandie . Caen, 1852. P. 245 (vv. 1596–1597)

[126] «…le pleure tous les jours de se vie» — *Richard de Fournival.* Le Bestiaire d'Amour et la Response du Bestiare. Cit ed. P. 230.

[127] De bestiis et aliis rebus. II:8 // PL. 177. Col. 61.

[128] *Richard de Fournival.* Op. cit. P. 230.

[129] Libro della natura degli animali (Bestiario toscano). Cit. ed. P. 452 (XXVI: Della natura della calchatrice).

[130] *Cecco d'Ascoli.* l'Acerba // Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 602.

[131] *Leonardo da Vinci.* Scritti scelti / a cura di E. Solmi. Milano: Giunti, 2006. P. 57.

[132] *Érasme de Rotterdam.* Les adages. Cit. ed. Vol. 2. P. 250 (N 1360).

[133] У Чекко и Леонардо плач следует за убийством и предваряет пожирание; *Брунетто Латини* совмещает плач и пожирание : «И если он одолевает человека, он его пожирает плача (il le manjue en plorant)» (Brunetto Latini. Li livres dou Tresor. P., 1863. P. 185 (I, v, cxxxii).

[134] *Camerarius J. jun.* Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta. 1604. N 67.

[135] *Schoonhovius F.* Emblemata partim Moralia partim etiam Civilia. 1618. N 39.

[136] Цит. по: *Lachs D.* Tierphysiognomien bei Lavater // Biblos. Wien, 2013. Bd 62, Heft 2. S. 56.

[137] *Guillaume de Lorris, Jean de Meun*. Le Roman de la Rose. Cit. ed. P. 532 (vv. 9910–9915).

[138] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 96.

[139] *Guillaume de Lorris, Jean de Meun*. Le Roman de la Rose. Cit. ed. P. 208 (vv. 3410–3414).

[140] *Vaenius O*. Amorum emblemata. 1608. P. 210/211

[141] *La Perrière G. de.* Le theatre des bons engins. 1539. N 39.

[142] *Mannich, Johann.* Sacra emblemata LXXVI in quibus summa uniuscujusque Evangelii rotunde adumbratur. Norimbergae: Joannis Friderici Sartorii, 1625. S. 84.

[143] *Jacobus a Voragine*. Legenda aurea / ed. Th. Graesse. Lipsiae, 1850. P. 221 (Cap. LI: De annuntiatione dominica).

[144] *Anulus B*. Picta poesis. 1552. P. 22.

[145] Традиция изображения занятий, свойственных каждому месяцу года, выходит за рамки Средневековья: итальянские мануфактуры по производству керамики во второй половине XIX – начале XX вв. выпускали наборы тарелок на эту тему; декабрь в них символизирован, как и в эпоху Средневековья, именно закалыванием свиньи. Несколько таких наборов хранится в музее керамики Палаццо Стурм в Бассано дель Граппа.

ГЛАВА V.
КНИГА ЭМБЛЕМ КАК СТРУКТУРНОЕ И СМЫСЛОВОЕ ЦЕЛОЕ



До сих пор мы рассматривали и герменевтику, и поэтику эмблемы на разрозненном материале, взятом из различных авторов. Отдельные эмблемы рассматривались нами как своего рода «монады», обладающие неким самодостаточным, автономным существованием, которое было представлено как следствие тех процессов фрагментации и изоляции, собственно, и порождающих эмблему.

Однако эмблема, как правило, — часть сборника, «книги эмблем». Эмблемы, как мы уже видели, могли, в силу своей «транспортабельности», как бы выходить из книги, переноситься в иные культурные среды, например, в интерьеры или экстерьеры домов, дворцов и храмов. И все же нельзя не задаться вопросом, может ли «книга эмблем» обладать целостностью — и целостностью не формальной (выраженной, например, в «круглом» количестве заключенных в ней эмблем, чаще всего в столь любимой эмблематистами сотне — «центурии»[1]), но структурной и смысловой?

Конечно, в каждом конкретном случае вопрос будет решаться поразному. Мы покажем на одном примере, как книга (а вернее — целый *цикл* из четырех книг эмблем) может быть подчинена единому замыслу — и структурному, и смысловому.

Речь пойдет о четырех центуриях эмблем нюрнбергского врача и ботаника Иоахима Камерария-младшего (1534 – 1598), сына знаме-

нитого филолога-классика, который обратился к весьма далекому от его основных занятий жанру эмблемы необычно поздно: первая книга его эмблем вышла в 1593 г., когда автору было 59 лет (в порядке сравнения напомним, что изобретателю жанра, Андреа Альчиато, к моменту выхода его «Emblematum liber» не исполнилось тридцати девяти). Тем не менее, за оставшиеся ему пять лет жизни Камерарий создал монументальный цикл из четырех эмблематических книг (последняя была издана уже после смерти автора его сыном Людвигом), отмеченный поразительным структурно-тематическим единством[2].

Каждая книга Камерария представляет центурию (сотню) эмблем. Мы уже отметили, что в выборе такой формы (а вернее, способа ограничения материала) Камерарий не оригинален: до него эмблематические центурии выпускали Гийом Ла Перьер, Жиль Коррозе, Жоржетта де Монтене и др. Однако никто до него не создавал цикл центурий, объединенных единой предметной областью. Для Камерария эта область — природа и ее живые создания, систематически распределенные по центуриям: растения (первая центурия), «четвероногие животные» (вторая центурия), «крылатые животные и насекомые» (третья центурия), «водные животные и рептилии» (четвертая центурия).

Цикл Камерария[3], таким образом, охватывает весь мир живой природы; деление на центурии соответствует современной автору систематизации этого мира. При этом он вовсе не стремится организовать свой цикл иерархически: тетралогия начинается с растений не для того, чтобы «взойти» от низшего к высшему, но потому (по предположению Я. Папи), что растения «в силу их асексуального характера» представляются Камерарию «самыми невинными созданиями в Божественном Творении»[4]. Иерархия у Камерария невозможна еще и в силу его своеобразной зачарованности малым, о которой мы будем говорить ниже, — в силу его убеждения в том, что тайна природы в «ничтожных» тварях проявляется едва ли не удивительнее, чем в больших.

Через весь цикл проведен единый структурный принцип. Каждая эмблема занимает книжный разворот. На левой странице расположены краткое inscriptio, гравюра (pictura) и subscriptio, представляющее собой элегический дистих; на правой — прозаическая часть эмблемы, никак не озаглавленная, но именуемая исследователями «комментарием» (лишь в завершающих «сотых» эмблемах второй и третьей центурий Камерарий расширяет этот комментарий до нескольких страниц).

Мы не в коем случае не должны недооценивать значение комментария, который следует признать не только абсолютно необходимым (поскольку без него смысл некоторых эмблем остался бы непонятным), но и, возможно, доминантным элементом эмблемы — во всяком случае, той ее частью, где авторская интенция выражена в наибольшей

степени. Камерарий не скрывал, что его эмблемы — продукт коллективного, семейно-дружеского творчества. В послесловии ко второй центурии, обращаясь к «благосклонному читателю», он признается, что для дистихов «использовал творения моего сына и некоторых друзей[5], ибо откровенно признаюсь, что в этом роде я не слишком искусен (exercitatus)» (II, Cc3r).

Иначе обстоит дело с «комментариями» к эмблемам. Эти плотные коллажи из разнородных цитат, прослоенных собственными мыслями, Камерарий создавал самостоятельно[6]. Трудно удержаться от предположения, что именно так называемые «комментарии», которые сам Камерарий в посвящении первой центурии Якобу Курцу фон Зенфтенау, вице-канцлеру императора Рудольфа II, называет «размышлениями» (meditationes — I, A3r), и были для него смысловым центром эмблемы, а все прочее — как бы вводной частью к ним. Именно поэтому мы в нашем дальнейшем изложении уделяем «комментариям» не меньше внимания, чем традиционным трем частям эмблемы.

В эмблематической продукции цикл Камерария занимает уникальное место, поскольку принадлежит одновременно двум культурным практикам: миру собственно эмблематики как вербально-визуального жанра, выросшего на почве гуманистической словесности (латинские комментарии Камерария полны греческих цитат, снабженных, впрочем, латинским переводом), и «научному» миру естественной истории. На это указывает и двойственная судьба его эмблем, которые, с одной стороны, использовались в «художественных» целях — для украшения домов, в изображениях на медалях (например, в серии медалей, выполненной в 1610–12 гг. для герцога Генриха Юлия Брауншвейг-Люнебургского), в книгах эмблем других авторов (в виде прямых и непрямых заимствований)[7], а с другой — цитировались в трудах естествоиспытателей. Так, Улиссе Альдрованди, один из основоположников современного естествознания, в своем многотомном труде по истории животных не раз ссылается на эмблемы Камерария[8].

Подобная двойственность стала возможна благодаря тому, что сами стратегии «научного» объяснения природы и ее словесно-визуального представления в эмблеме не воспринимались в эпоху Камерария как несовместимые. Как справедливо отмечает В. Хармс, «компендиумы по естественной истории и эмблематические книги с их сочетанием графического и словесного элементов, описания и толкования в эту эпоху идут рука об руку»[9].

Более того: полноценное описание животного в естественной истории предполагало и включение такого параметра, как возможность использования данного зверя в символе или аллегории (эти термины практически не различались), а эмблема ведь и мыслилась как симво-

лическая форма, позволяющая изображенной «вещи» (одушевленной или нет) раскрыть свой тайный смысл. Вот почему Альдрованди, например, в обширной статье о еже (echinus)[10] предусмотрел раздел «символы и эмблемы», где привел соответствующие эмблемы Камерария.

Уильям Эшворт, историк естествознания, предлагает отказаться от традиционного понимания ренессансной естественной истории как несовершенной биологии и увидеть в ней ее собственную логику. Для ранних естествоиспытателей — таких, как Конрад Геснер, Альдрованди или сам Камерарий, — «истина» о животном включала не только физические сведения (о его анатомическом строении, повадках и т. п.), но и сопутствующий данному зверю ореол смыслов, как исторически сложившихся, так и новоизобретенных. Картину мира, в которой зверь как бы выходил за рамки чисто физической данности и оказывался вовлечен в «сложный язык метафор, символов и эмблем», Эштон предлагает называть «эмблематической» (emblematic world view)[11].

Если естественная история в XVI–XVII вв. стремится использовать эмблематику как один из уровней описания природы (а именно, как уровень, на котором природа предстает системой смыслов), то и эмблематика, в свою очередь, стремится включить в создаваемую ей систему смыслов как можно больше «природного» материала. У. Эшворт считает, что интерес эмблематистов к миру природы начинает стремительно нарастать с 1560-х гг. и достигает кульминации именно в эмблемах Камерария[12].

Впрочем, для Камерария природа едва ли была просто материалом, из которого человеческое «искусство» извлекало все новые символы и аллегории. Особое отношение Камерария к природе, противоречащее ренессансной тенденции к превознесению искусства как ее успешного соперника[13], выразилось в обрамляющих текстах центурий, где звучит нескрываемое восхищение чудесами и тайнами природы, но особенно — в уже обсуждавшейся нами эмблеме N 21 из второй центурии, которую можно признать поистине программной.

Pictura, где изображена медведица, которая вылизывает медвежонка, развивает мотив, восходящий к «Естественной истории» Плиния Старшего[14] и подхваченный в средневековых бестиариях: медвежата рождаются бесформенными; форму им придает медведица, когда вылизывает их.

В книге девизов Лодовико Дольче эта медведица превращена в аллегорию искусства: занятая вылизыванием медвежат, она изображена под девизом «Искусство могущественнее природы» («Natura potentior ars»), который приписан художнику Тициану.

В inscriptio эмблемы Камерарий повторяет девиз Дольче, словно бы он с ним согласен. Однако уже в subscriptio девиз оказывается проблематизирован:

Ars polit, haud fingit, natura utrumque ministrat,
Quantum dissideant, indicat hic catulus.

(Искусство совершенствует, [но] едва ли творит [новую форму]; природа делает и то и другое. Насколько они различны — показывает этот медвежонок).

Но что, собственно, показывает (вернее даже — на что указывает) медвежонок? Он, вместе со своей мамой, — аллегория творческой мощи, но не искусства, а природы. Этот аллегорический смысл вытекает из комментария, в котором Камерарий вступает в полемику сразу с двумя традициями: как естествоиспытатель, он корректирует античную естественную историю, как философ — возражает тезису о превосходстве искусства над природой.

Рассказ Плиния о рождении бесформенных медвежат отвергается (как это часто происходит у Камерария; о производимой им коррекции античной натуралистической традиции еще пойдет речь ниже) на основе современных сведений (его коментарий мы уже привели выше).

Отвергая легенду о формотворчестве медведицы, Камерарий в целом отвергает и тезис о превосходстве искусства. Этот тезис «мы готовы признать верным в некоторых областях, таких как искусство живописи и ему подобных; во многих же других [сферах] он не может иметь места, и мы ежедневно познаём на опыте, что природа намного выше (naturamque multo esse praestantiorem quotidie experimur)».

Итак, аллегория медведицы у Дольче показывает, как форму творит искусство; у Камерария она же показывает, как форму творит (fingit) сама природа. Камерарий более чем серьезно относится к природе как высшему творческому началу, а это значит, что в его эмблемах природа — не пассивный материал для построения аллегорий, а самостоятельная тема. Не будет преувеличением сказать, что это это центральная, объединяющая тема всех четырех центурий, придающая им смысловую целостность.

Другой дело, что эту тему он трактуют как начальную, отправную точку, от которой нити ассоциаций тянутся к этике (в посвящении к третьей центурии он назовет свои «символы и эмблемы» «этико-физическими» — III, A2r), к правилам практического поведения, к литературным текстам, историческим анекдотам.

Отсюда — типичная композиция его комментария: он открывается естественнонаучными сведениями о данном растении или животном; далее идет сообщение о том, что «символически» или «аллегорически» (symbolice или allegorice — эти понятия у Камерария синонимичны, но чаще он пользуется первым) данное растение или зверь может означать (указывать на, выражать и т. п.) некое моральное свойство, состо-

яние, род поведения; после чего следуют сентенции, извлеченные из поэтических, теологических, дидактических или иных текстов, а также «историческая» часть, в которой обычно сообщается о тех или иных реальных лицах, либо дающих примеры соответствующего морального качества или поведения, либо использовавших данный «символ» в качестве личного девиза.

Таким образом, в своем комментарии (а вернее, в «размышлении» — meditatio) Камерарий создает единый континуум, в котором физическое, моральное, поэтическое и историческое начала не просто сосуществуют, но и отсылают друг к другу.

Теория эмблемы у Камерария

Свое представление об эмблеме — по сути, ее краткую теорию — Камерарий изложил в обрамляющих текстах (посвящениях и обращениях к «благосклонному читателю») первых трех центурий. Вышеупомянутое посвящение Якобу Курцу, открывающее всю тетралогию, начинается с поистине программной фразы: «О существовании древнего обычая и весьма уместного способа философствовать и учить (modum philosophandi, ac docendi), когда тема трактуется посредством изображений, уподоблений, парабол, иероглифов и тому подобных вещей (которые Платон в “Федре” охватил одним словом eikonologias), обильно свидетельствуют не только многочисленные писания философов, но и авторы Священного Писания» (I, A2r).

Следует отметить здесь, во-первых, утверждение возможности «философствовать посредством образов», которую Камерарий разделяет с весьма многочисленными авторами XVI – XVII вв. (упомянем лишь Кл.-Ф. Менестрье, который в трактате «Искусство эмблем», в разделе «Об ученой живописи в целом», утверждает, что «философия Платона … создавала образы для умов — a fait des images pour les esprits»)[15]. Во-вторых, объединяются в единое целое идеи философствования и обучения — этот ход важен лично для Камерария, предназначавшего центурии и для чтения любым образованным читателем, и для наставления «юношества», которое не случайно, конечно, в них постоянно упоминается. В-третьих, весьма программно объединены в единое целое «философы» (разумеется, в первую очередь античные) и христианские авторы (комментарии в центуриях в самом деле выстроены так, чтобы представить античную и христианскую словесность как единую культурную традицию).

Не менее концептуально и продолжение этой мысли: «…Наставления в добродетели и добронравии (praecepta de virtute ac bonis moribus), [будучи скрыты] под некими покровами и искусными изобретениями

(sub quibusdam involucris et artificiosis inventionibus), запечатлеваются легче и лучше, особенно у простого народа (vulgus), а при этом еще на различных примерах объясняются свойства Природных вещей, достойные изумления (rerum Naturalium proprietates admiratione dignae), и памятные итоги былых деяний» (I, A2r–A2v).

И здесь Камерарий вводит несколько важных для него понятий и идей. Понятие покрова (involucrum) — одно из центральных для европейской аллегорической традиции, в которой аллегория и понималась как покров, скрывающих под собой (это «под» фигурирует и у Камерария — «sub») истину[16]. В то же время этот покров — «искусное изобретение» (inventio artificiosa); в центуриях символы и аллегории в самом деле нередко преподносятся как продукт личного «изобретения», будь то изобретение самого Камерария или автора, на которого он ссылается.

Попутно Камерарий разъясняет и различие между понятиями «символ» и «эмблема», вынесенными в заглавия всех центурий. Символ (в данном узком понимании) — «то, что достаточно прозрачно и открыто (perspicue et libere) представляет глазам вещи (res sub oculos ponant)». Из этого определения, напоминающего определение у Квинтилиана риторической фигуры «evidentia» или гипотипоса («sub oculos subjectio» — «Воспитание оратора», IX, 2, 40), однозначно следует, что «символами» Камерарий в данном случае называет сами изображения (однако внутри самих комментариев выражения «символ», «символически» и т. п. означают аллегорию и аллегорический модус выражения). Эмблемы же — «то, что имеет характер некоего лаконизма»; понятно, что имеются в виду надписи, а, возможно, и стихотворные подписи к изображениям. Ниже Камерарий, вслед за Паоло Джовио, называет «краткое и сжатое речение» — «душой», а само изображение — «телом» (I, A2v-A3v).

У Камерария мы находим и апологию краткости, восхваляемой многими эмблематистами, полагавшими, вслед за Эразмом Роттердамским, что удачное речение может заменить многие тома[17]. Так и у Камерария: «одна ясная мысль (luculenta sententia)» может заменить множество мыслей (III, A2v); «и поистине, в этой сжатой символической краткости свет нашей души может лучше, как в наисветлейшем зеркале, рассмотреть себя, а лучи разума, соединенные воедино, могут явственнее и легче ухватить наши размышления и надежнее их сохранить» (III, A3v).

Но вернемся к вопросу о назначении эмблемы, который неизбежно связан с вопросом о ее смысловой структуре. Согласно Камерарию, эмблема включает три смысловых плана — природный, моральный и исторический; природный план должно вызвать «изумление», моральный — способствовать совершенствованию; исторический — видимо, усиливать занимательность эмблемы.

Эта концепция бегло очерчена в посвящении к первой центурии, а более основательно прорисована в посвящениях ко второй и третьей центурии. В двух последних Камерарий в качестве отправной точки рассуждения избирает горацианское деление задач поэзии на «prodesse» и «delectare», которое распространяется им на всю духовную деятельность человека: «…во всяком похвальном учении, содержащемся в благих искусствах и словесности, польза (utilitas) должна быть сопряжена с неким увеселением (oblectatio)…» (II, a2r). «Я же сам в моих ночных занятиях (lucubratio) стремился лишь к тому, чтобы читатели могли извлечь из них [плодов этих занятий] одновременно пользу и удовольствие…» (II, a2v).

С этой горацианской парой пользы / удовольствия Камерарий соотносит вышеупомянутую идею трехплановости эмблемы. Есть «три источника (caussa) и благородного услаждения, и почтенной пользы (особенно в отношении усердного юношества, которое из них [эмблем], как я надеюсь, как бы играя [tanquam ludendo], сможет почерпнуть серьезное и тем самым немало усовершенствоваться…)» (III, a2r). Первый источник (буквально — «причина») — «близкое профессии медика и необходимое для нее созерцание природы (physica contemplatio), посредством которого исследуются и объясняются причины и следствия природных вещей, а также их скрытые и достойные изумления (admirandas) свойства…». Второй источник — «этическое учение (doctrina Ethica), то есть познание добродетелей и пороков, а также нравов и всей жизни, предоставляющее ясные наставления, полезные сентенции и благотворные указания». Третий источник — «различные исторические примеры (historica exempla), памятные события, которые наставляют нас подражать благим деяниям и бежать вредных» (III, a2v).

Три плана эмблемы, гармонично соединяясь, образуют как бы «музыку» эмблемы: «из этих трех [причин] создается некая соразмерность (temperamentum), весьма согласованная (conveniens), и приятная гармония (harmonia jucunda)» (III, a2v).

Все три плана по отдельности приносят и пользу, и удовольствие; взятые же вместе, в их гармоничном соединении, они (как следует из предшествующей цитаты) услаждают душу словно прекрасная музыка.

И все же трудно избежать подозрения, что из этих трех планов Камерарию ближе всего все-таки «физика». На ней он останавливается особенно подробно: «…Что касается физики, т. е. познания естественных вещей, то этому наиприятнейшему (jucundissima) и полезнейшему (utilissima) созерцанию иногда охотно предавались и святые отцы, пророки и апостолы, ибо оно всячески подтверждает истинные мысли о Боге и его творениях, наставляет нас о его бесконечном всемогуществе, милости и предвидении, соединенном с бесконечной мудростью,

и как бы воздвигает в нас естественное зеркало (naturale speculum), отражающее все сотворенные вещи» (II, A2v).

Созерцание «физическое», physica contemplatio, для Камерария — вместе с тем и эстетическое, поскольку открывает красоту мира; и в то же время это созерцание красоты не только приятно, но и полезно человеческому разуму: «Порядок (ordo) и гармоничное устройство (concinna ratio) всего мира, а также различие [его] частей и [их] прекрасное соединение (pulchra coagmentatio) в нем как в неком теле в наибольшей степени утверждают и укрепляют человеческую мудрость, подвигают и побуждают ее к созерцанию, почитанию и прославлению Творца» (II, A3r). Иначе говоря: гармоничное устройство мира придает устойчивости (stabilio — один из любимых глаголов Камерария) самому человеческому разуму.

Аллегореза как сквозной скрепляющий прием

Нам уже приходилось отмечать связь эмблематики со средневековым учением о значении вещей (significatio rerum)[18], трактующим всю сотворенную природу как «второй язык» (выражение Хеннига Бринкмана) — язык Бога, который в своей «речи» вместо слов использует вещи. Знаменитая формулировка Альчиато (из трактата «О значении слов», 1530): «Слова означают, вещи означаются (verba significant, res significantur); однако и вещи иногда нечто означают…»[19], в первой своей половине перефразируя Квинтилиана и воспроизводя тем самым риторическое понимание соотношения слова и вещи (слова означают, вещи означаются), во второй половине (правда, в виде оговорки) повторяет основной тезис средневековой герменевтики: вещи *значат*.

Природа учит, наставляет, именует — одним словом, говорит: эта идея проходит лейтмотивом через все центурии Камрария. Но «речь» природы, говорящей посредством «вещей», — иносказание, нуждающееся в толковании.

Именно в этом контексте, как мне кажется, следует понимать фразу Камерария: «…нет такой вещи в природе, в которой не было бы какого-нибудь скрытого чуда (…nulla res sit naturae, in qua non miraculum aliquod indutum habeatur)» (II, A3r-A3v). «Чудо» природных вещей для Камерария — это не только их удивительные естественные свойства, но и их «речь», обращенная к человеку — их иносказание, посредством которого природа нас учит. В продолжении вышецитированной фразы Камерарий обращается к теме животных и фактически объясняет сам, что́ он понимает под «чудом» природы: «Ведь сказав о человеке как о самой благородной из всех сотворенных вещей, как о mikrorosmô, то есть о малом мире, разве мы не вспомним, сколь многие и разнообразные

примеры добродетелей и пороков, сколь многочисленные чудесные и тайные свойства, а также источники полезных искусств и лекарств происходят из животных?» (II, A3v).

В этом пассаже характерным образом перемешаны физические свойства животных и заключенные в их повадках моральные уроки («примеры добродетелей и пороков»). Камерарий не склонен разделять то и другое: ведь его проект, собственно, и нацелен на создание «этико-физического» (его собственное выражение!) континуума, в котором «созерцание Божественного творения, physica contemplatio, вело бы к совершенным деяния добродетели, к истинной doctrina ethica»[20].

Физическое, имеющее для Камерария самостоятельный интерес, в эмблеме выступает и как аллегория морального; в комментариях к эмблемам неоднократно появляется термин «аллегория». Приведем пример из эмблемы, изображающей единорога, положившего голову на колени деве, с inscriptio «Это [совершила] любовь к добродетели» («Hoc virtutis amor»). В комментарии Камерарий, поясняет, что, по рассказам «мифологов», «единорога ловят, когда он, привлеченный запахом и любовью (odore et amore) чистой девственницы, подступает к ней, оставив всю свирепость, кладет голову ей на лоно и погружается в сон. Геснер считает, что эта аллегория (allegoria) родилась из того обстоятельства, что единорог, как пишут естествоиспытатели (rerum Naturalium autores), враждебно преследует даже и своих сородичей, а с самкой сближается лишь тогда, когда возбуждается похотью. Таков тип (Typus) непорочной и чистой жизни, которая подобает в первую очередь девственницам, но подходит и людям умеренным, а порой и диких людей делает благородными, привлекая их к любви» (II, N 13).

Здесь естественное свойство единорога (описанное Конрадом Геснером в «Истории животных») порождает «аллегорию», изобретенную древними писателями-«мифологами»; в эмблеме же самого Камерария эта аллегория превращается уже в моральный «тип» определенного поведения.

Как корректно определить соотношение природы и аллегории в эмблемах Камерария — а именно, соотношение «вещи» и морального смысла, с ней соотносимого? Привнесен ли этот смысл в вещь извне человеком, автором эмблемы, — или заложен Богом в самой вещи?

Средневековая теория «значения вещей» допускала лишь вторую возможность. В случае Камерария (да и, видимо, эмблематики в целом) необходимо, как мне кажется, различать два случая. В первом, более редком, эмблема представляет собой некую искусственную конструкцию из произвольно и «остроумно» связанных элементов — «искусное изобретение», по выражению самого Камерария. Комментируя подобные эмблемы, Камерария часто пользуется словом «inventio», подчеркивая, что использованный в эмблеме символ или аллегория «изо-

бретены». Такова, например, эмблема, где на pictura изображена трава триполий с семенами в виде крестов, которая растет между Сциллой и Харибдой. Понятно, что сближение триполия с мифологическими реалиями носит откровенно искусственный характер (хотя Камерарий и ссылается на итальянского ботаника Луиджи Ангиллару, который якобы и поместил триполий между Сциллой и Харибдой).

Крестообразный триполий — благочестивые христиане; Сцилла и Харибда — опасности житейского моря. «Автор этих символов хотел сказать этим аллегорическим изобретением (autor hujus symboli hac allegorica inventione voluit exprimere), что и среди самых жестоких бурь (…) мира сего благочестивые люди, возлагающие единственную надежду на вечного Бога, сохраняемы и защищаемы от (…) опасностей» (I, N 94).

Предметная конфигурация эмблемы искусственно сконструирована ad hoc, под требуемый смысл — и потому определена Камерарием как «аллегорическое изобретение». Приведем еще один пример такой «изобретенной» аллегории — эмблему, где на pictura изображены лавр и пальма, стоящие на вершине крутой скалы (I, N 5). Inscriptio гласит: «Крутой [путь] к доблести» («Ardua virtutem»). Идея эмблемы ясно выражена в subscriptio: «Ты, что рад сорвать лавр и победную пальму, — сначала одолей крутые склоны горы, даже если ты и не знаешь [как это сделать]». В комментарии же Камерарий подчеркивает искусственность, «изобретенность» предметной конструкции: «…изобретатель (inventor) этого символа (symbolum), Джироламо Рушелли, на некую высокую гору, к которой путь открыт лишь по труднопроходимой и узкой тропе, поставил лавр и пальму, желая тем самым обозначить (significare) [такую мысль]: к истинному учению, надежной мудрости и, следовательно, к вечной и неизменной славе, т е. к тому, что древние выражали этими двумя деревьями …. , можно прийти лишь много трудясь и проливая пот».

Во втором случае (к нему относится большинство эмблем Камерария) эмблема представляет не искусственно сконструированную, но естественную ситуацию, взятую непосредственно из природы (разумеется, в том специфическом ее понимании, которое было свойственно ренессансному гуманисту). Здесь иносказание не «измышлено» и не вложено в предметную конструкцию извне, но извлекается из самой «вещи» посредством ее толкования: говорит сама природа — поступками, повадками животных, свойствами растений, и т. п.; нужно лишь научиться ее понимать.

В данной группе эмблем Камерарий, как мне кажется, никогда не говорит об «изобретении» смысла — смысл возникает из «чуда» (если воспользоваться словом самого Камерария), состоящего в том, что сама природа здесь учит, наставляет, указывает и т. п.

Приведем в качестве примера эмблему о крокодиле, который всегда откладывает яйца в безопасном месте, угадывая, до какого уровня поднимется в данном году Нил (II, N 97). Этот «факт», почерпнутый из Плиния Старшего («Естественная история», VIII, xxxvii, 89), дал повод увидеть в крокодиле «учителя» человека:

Nosse modum tempusque doces, crocodile magister,
Et ventura diu tempora prospicere.

(Ты учишь нас, о крокодил-учитель, угадывать образ [действия] и благоприятный момент [для него], а также заглядывать в отдаленное будущее).

Иносказание не вложено в природу человеком: скорее оно извлекается из нее, как заложенный Богом смысл и урок. Каков же объем этого урока?

«Материя» эмблематики: верификация античной естественной истории

«Базой означающих» — в терминологии эпохи, «материей» — для эмблем Камерария служит вся античная естественная история (Аристотель, Плиний Старший, Элиан, «О сообразительности животных» Плутарха и др.), дополненная новыми авторами (Конрад Геснер, Олаф Магнус, Джироламо Кардано) и сведениями, почерпнутыми от знакомых врачей, путешественников, охотников.

Обрисованный античными источниками круг флоры и фауны явно воспринимается им как слишком узкий, и он стремится включить в эмблемы как можно больше явлений, не известных натуралистам древности. Так, по наблюдению Я. Папи, «он не упускает случая внедрить открытия, сделанные в Новом Свете и описанный современными ботанистами, — такие как, например, пион (I, N 62)»[21]. Новизну своего материала он, как правило, отмечает, как в случае с броненосцем: «именуемый испанцами армадиллом (Armadillo)», он «не был известен древним» (комментарий к эмблеме II, N 83).

Среди «новинок» также райская птица, «ввезенная в Европу из Азии и описанная в 1550 г. Кардано»[22], о которой Камерарий сообщает: «прекраснейшую и редчайшую птицу», которая водится на Моллуккских островах, местные жители «никогда не видели на земле живой, однако порой она бездыханной падает с высот (ex alto aere) на землю и бывает, когда ее найдут, весьма почитаема» аборигенами. Они «называют ее на своем языке Manuco diatta, что значит Птица Бога, ибо они думают, что она родилась в раю...» (III, N 43).

Не знали в античности и «оленекозу» (cervicapra), описание которой Камерарий почерпнул у испанского натуралиста Гарсии де Орта: это животное, которое имеет сходство и с оленем, и с козой, «напитавшись змеями», превращает их отчасти в «сок и кровь», а отчасти — в камень Bezar или Bezoar, который арабские медики находили у нее в желудке и который, «как говорят, обладает великой силой от яда» (комментарий; II, N 64).

Из этого примера видно, что сведения «современных натуралистов» могут выглядеть не менее фантастично, чем иные рассказы того же Плиния Старшего. В этой связи встает вопрос, насколько была важна Камерарию реальность «фактов», на основе которых он выстраивает свои эмблемы. Порой он пользуется сведениями, в которые сам не верит, что и оговаривает в комментарии. Так, поверья о способности рыси видеть сквозь преграды следует, по его мнению, признать «гиперболами», однако они «тем не менее могут быть изящно (eleganter) применены к остроте выдающегося ума, к остроумию (imgenii acumen) и проницательности…» (комментарий; II, 34).

И все в целом Камерарий не безразличен к реальности своих природных «знаков»: ведь иначе они не были бы истинным чудом природы, а всего лишь «изобретениями» человеческого остроумия. Вот почему он стремится, используя античную традицию, уточнить и верифицировать сведения, ею передаваемые. Мы уже видели, как в эмблеме о медведице Камерарий опровергает рассказ Плиния информацией, полученной от охотников, и уже в этом уточненном виде использует данный сюжет.

Уточняет он и бестиарное предание о том, что хамелеон якобы питается только воздухом , приводя его и тут же опровергая: «следует заметить, однако, что в дневное время он питается мухами, муравьями и другими насекомыми» (II, N 90).

Полемика с Плинием Старшим проходит через все центурии. Плиний приписывает оленю, раненному стрелой, способность изгонять эту стрелу из тела посредством травы диктамн (ясенец, бадьян) — но правы другие древние, которые эту способность приписывали козе (комментарий; II, N 69). О рыбе-светильнике (lucerna) Плиний пишет, что она получила это название за то, что, всплывая на поверхность моря, «высовывает из пасти огненный язык и таким образом испускает сияние в ясные ночи» («Естественная история». IX, xxvii, 82). Камерарий уточняет: «Поскольку ее язык, нёбо и другие внутренние части пасти — сияющие и ярко-красные (splendentes et rubicundas), то в тихие ночи она светится так, что можно поверить, что она извергает и выбрасывает изо рта огонь и пламень» (IV, N 18).

Мы имеем дело с корректирующей критикой, но отнюдь не со скепсисом. Камерарий стремится не исключить из царства природы тот или иной феномен, описываемый Плинием (или иными античными натуралистами), но, напротив, сохранить его, приведя в соответствие с современными знаниями. Одновременно с уточнением проводится и верификация, критерий которой очень прост — наличие «точных» свидетельств очевидцев, «видевших» данный феномен. Сообщений о том, что кто-то из заслуживающих доверия ученых «видел» то или иное чудо или чудище природы, у Камерария много, — и такие сообщения служат решающим аргументом в пользу существования данного зверя. Василиск многие почитают существом «баснословным» (fabulosum) — но Джироламо Меркуриале в одном из трудов «свидетельствует, что видел труп василиска» (IV, N 79). Живого ихневмона «несколько лет назад показывали во Франкфурте» (II, N 99); китов, в часы отлива выброшенных на берег и погибающих под собственной тяжестью, видели в Голландии в 1588 году (IV, N 5), и т. д.

Мы видим, что химерические создания античной натуралистики (такие как василиск или единорог) не только не разоблачаются как ложные, но еще и обретают плоть: василиска (правда, мертвого) можно посмотреть — рог единорога (якобы обладающий драгоценным свойством мощного антидота) можно купить. Из переписки Камерария с другим гуманистом и автором эмблем, Иоанном Самбуком, мы узнаём, что в Вене в начале 1580-х гг. шла весьма интенсивная торговля рогами единорога. Так, в письме от 8 января 1581 г. Самбук сообщает Камерарию о возможности купить в Вене «подлинный рог единорога». Он еще не выставлен на открытую продажу, «ни один князь или аристократ его еще не видел», и потому у нюрнбергского магистрата есть возможность приобрести, при посредничестве Самбука, это «редкостное сокровище» за относительно небольшие деньги — 5 000 дукатов, в то время как истинная цена рогу, принимая во внимание «его редкость и длину», — 20 000 дукатов. Это очень выгодное предложение, уверяет Самбук, ведь «семь месяцев назад более короткий рог был продан за 14 000 талеров» (с. 31).

Камерарий, похоже, не ответил на это письмо, и Самбук продолжил уговоры в письме от 10 февраля того же года, где вновь отметил чрезвычайную редкость рога и его низкую цену, и подкрепил свои доводы таким аргументом: «Несколько месяцев назад русский властитель купил гораздо более короткий рог … за 24 000 талеров»[24].

К сожалению, ответ Камерария не сохранился и мы едва ли когда-либо узнаем, обзавелся ли нюрнбергский магистрат этим драгоценным предметом.

Круг тем и «образ автора»: четыре голоса Камерария

Огромный объем сведений о природе служит для Камерария своего рода copia rerum — «запасом вещей», который он использует, как античный ритор использовал «запас слов» (copia verborum), для разработки не слишком обширного круга тем и идей, главным образом моральных. Не следует думать, что в эмблемах всегда выражается личная точка зрения Камерария: в целом он выступает скорее собирателем различных идей, мнений, жизненных позиций, чем выразителем собственного взгляда на мир. И все же этот собственный взгляд нередко ощутим в выборе тем, а порой и в откровенно личной формулировке тех или иных идей.

С очень большой долей осторожности мы можем говорить о косвенном выражении в эмблемах — не целостного мировоззрения, но нескольких «мировоззрений», которые, при всей своей разности, сосуществуют в духовном мире Камерария и актуализируются в нужной ситуации. Если уподобить «мировоззрения» голосам, то можно сказать, что у Камерария — четыре голоса: он говорит с нами то как смиренный христианин; то как гордый, исполненный чувства собственного достоинства ученый; то как мужественный стоик; то как трезвый и порой даже немного циничный прагматик. Таковы «четыре правды» Камерария, весьма отличные друг от друга и порождающие порой противоречивые высказывания: так, в одной эмблеме говорится о готовности жертвовать жизнью ради добродетели (голос мужественного стоика!), а в другой — о том, что нет ничего дороже жизни (голос прагматика!).

Четыре голоса Камерария переплетены в центуриях поистине полифонически; но попробуем прислушаться к каждому голосу в отдельности.

Смирение христианина

Для аллегорического выражения небольшого набора традиционных христианских идей Камерарий находит довольно богатый материал и во флоре, и в фауне. Аллегорией слепоты человека, не освещенного светом спасения, избран крот. «Объятый тьмой» («Circumfusa tenebris»), — гласит inscriptio, а в стихотворной подписи говорится: «Увы, род людской подобен кротам: он лишен зрения, пока не спасется силой небес». В комментарии автор поясняет: пример крота «должен нас научить, что человеческий род слеп, пока его не осветит небесный свет» (II, N 94).

Другой образ человеческого ничтожества и слабости — сено на шесте, изображению которого сопутствует надпись «Всё это плоть» («Hoc omnis caro»). Подпись призывает воззреть на это сено и осознать свою ничтожность: «Кто б ни был ты, смотрящий на этот пук сена, — воззри на себя! Ты сено: оставь высокомерие» (I, N 98). Из комментария становится понятным, что Камерарий превратил в эмблему слова пророка

Исаии: «Всякая плоть — сено (faenum), и вся слава ее — как цвет полевой» (Иса. 40:6).

Иконографическую параллель к этой аллегории дает Чезаре Рипа, который в своей «Иконологии» представил Тщеславие (Vana Gloria) как «женщину суетного вида, с парой рогов на голове, между которыми положена вязанка сена…». Рога в данном случае означают не «силу и достоинство», но «гордыню»; они сопоставлены с сеном, «чтобы показать, что тяжелые (gravi) рога гордости (alterezza) сводятся к легковесности сена, к суете, к ничтожеству…»[25].

Осознание собственной гордыни ведет к спасительному смирению, символизируемому весенними фиалками, которые (как говорится в комментарии) «охотно растут в низменных местах, у подножия гор», при том что высочайшие вершины гор «пребывают бесплодными» (I, N 73).

В качестве аллегории истинной религиозности выступают по крайней мере пять животных. Два из них вполне традиционны для христианского бестиария. В эмблеме с inscriptio «Одно спасение» («Una salus») жаждущий олень устремляется к источнику, в соответствии со словами псалма: «Как олень (cervus) желает к источникам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!» (Пс. 41:2-3). Подпись гласит: «Единое спасение — Бог; устремляйся лишь к нему [спасению], благочестивая душа, обремененная несчастьями, как жаждущий олень стремится к воде» (II, N 42).

Однако Камерарий драматизирует этот традиционный образ, изображая оленя не поедающим змею (что часто имеет место в средневековой иконографии), но покрытым змеями, от которых он стремится избавиться. В комментарии Камерарий (со ссылкой на Оппиана) мотивирует эту трансформацию: вражда между оленями и змеями с особой силой проявляется «в пределах Ливии (Libia), где змеи в особом множестве атакуют оленей, простершихся на земле и отдыхающих, и уязвляют все их тело». Олени, ведомые природным инстинктом, устремляются к «холодным источникам (frigidos fontes)», где змеи их оставляют.

Другая привычная аллегория христианского благочестия — петух, который на pictura у Камерария приветствует рассвет, сидя на лавровом дереве. Inscriptio эмблемы — «Ему ниоткуда не угрожает опасность» («Undique tutus»); в комментарии сообщается, что петуху подобны «благочестивые люди», «доверившие себя покровительству Бога»; они повсюду в безопасности, ибо их «хранит сам Ангел Божий» (I, N 27).

Три других бестиарных аллегории благочестия более оригинальны. Рыба-ураноскоп с ее глазами на спине, всегда обращенными к небу, напоминает нам (пишет Камерарий в комментарии), что следует всегда быть обращенными к небу, — правда, не столько телом, сколько «в нашем сердце». Inscriptio этой эмблемы — «Взгляд [обращен] к звездам»

(«Ad sidera vultus»); в подписи говорится: «Вверх глаза, о Душа! Забудь суетный мир: в небесах тебя ждет жилище, не подверженное гибели» (IV, N 17).

Эта довольно экзотическая аллегория все-таки не была изобретена Камерарием: она встречается, хотя и крайне редко, в средневековых текстах. У Фомы из Кантимпре (в «Книге о природе вещей»; гл. LXXXVII: De uranoscopo) ураноскоп «обозначает самого Бога с его предвиденьем и провидением, чьи глаза, будучи яснее солнца, созерцают праведных и злых». И Чекко д'Асколи, вероятно, все-таки имеет в виду ураноскопа, когда о жабе (sic!) пишет следующее: «Жаба (rospo), имеющая глаз посредине головы, всегда глядит в небо; ее спина одета в белую щетину (di bianco pelo). Такова и душа, исполненная истинной верой: мир с его наслаждениями не оскверняет ее, она всегда созерцает божественные вещи»[26].

Плиний Старший, отметивший у слона «благоговение (religio) перед светилами, почитание (veneratio) солнца и луны», а также обычай при новолунии «очищать себя, торжественно окропляя [себя] водой», приветствуя таким образом светило («Естественная история». VIII, I, 1–2), подал Камерарию идею превратить в аллегорию благочестия и это животное. На pictura его эмблемы слон, стоя в воде, смотрит на луну; inscriptio гласит: «Чистые любезны богам» («Casta placent superis»). В комментарии Камерарий отмечает: «Достойный пример этого животного должен и нас приучить к постоянному благочестию и почитанию Бога чистой душой» (II, N 1). Однако и в этом аллегорическом изобретении Камерарий не одинок: Чезаре Рипа в «Иконологии», опираясь на те же сведения Плиния, делает слона атрибутом Религии.

Оригинальнее всего выглядит попытка Камерария приспособить к той же идее христианского благочестия новооткрытую райскую птицу. Якобы лишенная ног и никогда не садящаяся на землю, она, как утверждает inscriptio, «Презирает низкое» («Negligit ima»), «Не знает сношения с землей» («Terrae commercia nescit» — вариант, который встречается в других изданиях Камерария) (III, N 43). «Этот символ прекрасно подходит к тем, кто от всего земного и преходящего, презренного и ничтожного навсегда всей душой повернулся к небесному и вечному» (комментарий к эмблеме).

Материал для христианской аллегорики дает и флора. Смола особого «фимиамового дерева (arbor Thuris)», подобного мирровому (Камерарий признает, что «исследователям природы» пока о нем ничего достоверно не известно; описываемое им растение, вероятно, соответствует ладанному дереву), начинает пахнуть лишь тогда, когда его нагреет солнце, — «так и мы (говорится в комментарии), если не возбудим и не воспламеним нашу душу молитвами и мольбами, ... не сможем издать сладостный и благовонный запах благих и похваль-

ных дел» (I, N 30). Олива с подрезанными ветвями обильнее плодоносит — свойство, которое «уместнее всего отнести к христианской церкви, чьи ветви никогда не разрастаются обильнее, чем когда их обрезают...» (комментарий; I, N 6).

И наконец, «надежду на иную жизнь» («Spes altera vita» — inscriptio) аллегорически обозначают колосья, которые роняют зерна среди костей. В комментарии Камерарий поясняет: семена, брошенные в землю, «со временем обязательно воскреснут»; так и наши мертвые тела «в Судный день восстанут; тела праведных — для жизни, неправедных — для суда» (I, N 100).

Достоинство ученого

Помимо добродетелей христианских для Камерария важны особые способности и добродетели ученого: христианская система ценностей дополняется здесь (и это не последнее дополнение, как мы увидим) ценностями гуманистическими.

Остроту ума (acies mentis), эту едва ли не главную способность ученого, символизирует, как мы уже видели, рысь, способная сквозь скалу видеть пасущееся стадо. «И сквозь стены проникают сверкающие глаза рыси; и в тайное проникает острие [изощренного] разума», — гласит subscriptio к этой эмблеме (I, N 34).

В другой эмблеме способности ученого символизирует дракон, который стережет яблоки Гесперид: «под драконом, проницательнейшим животным, мы понимаем способность души к исследованию (vim animi indagatricem)... , под деревом, сияющем золотыми яблоками, — философию и весь круг наук (scientiarum orbem), который для нас прекрасней и дороже золота»; в итоге дракон, стерегущий дерево, означает, что «дары, которыми нас наделил Бог, надо хранить усерднейшим образом, чтоб Бог из-за нашей косности не забрал их назад» (комментарий; IV, N 78).

Острота ума — важна, но не необходима: ее можно компенсировать усердным трудом. На одной из эмблематических гравюр мы видим черепаху, которая ползет к вершине Парнаса, где уже сидят лебеди. Черепаха ползет медленно, но в конце концов достигает крылатых лебедей, так что они оказываются, как утверждает inscriptio, «В конце концов равны» («Aeque tandem»).

«Тихоходная черепаха настигла крылатых лебедей. Куда только ни сумеет проникнуть упорный труд?» Мысль этой стихотворной подписи развита в комментарии: «Лебеди, пребывающие на вершине горы Парнас, священны для Феба и Муз»; «на вершину этой горы своим медленным и прилежным шагом силится взойти черепаха. Этим показано, что некоторые люди природную медлительность ума (ingenii tarditas) ... компенсируют усердием и прилежанием

и восходят в конце концов к обладанию мудростью и истинной ученостью» (II, N 92).

Техника работы ученого аллегорически передана в эмблеме с inscriptio «Дабы приносил пользу» («Ut prosit»), изображающей лютик и летающих вокруг него пчел. В комментарии Камерарий объясняет: «Подобно тому как пчелы, прилетая на все цветы, даже и на содержащие горькие или едкие жидкости, каковы лютики (ranunculi) и многие подобные им, и из них [горьких цветов] извлекают полезный сок и затем с удивительной искусностью готовят из него мед», так и ученые мужи должны извлекать полезное не только из наилучших, но и из не слишком авторитетных (non adeo commendabilis) книг, собирая из них всех наилучшее «для общей пользы» (I, N 67).

Поэтологическое сравнение «подражателя», заимствующего из разных источников, с пчелой, собирающей пыльцу со многих цветов, восходит к Сенеке («Письма к Луцилию», LXXXVI), используется Петраркой («Письма о делах повседневных». I, 8, 2)[27]; Камерарий, однако, сдвигает эту традиционную поэтологическую метафору в более близкую ему область научных штудий — аллегория пчелы с писателя (прежде всего поэта) переносится на ученого. То же самое происходит с мотивом прекрасной предсмертной песни лебедя, который имеет долгую историю и разнообразные применения[28], но все-таки в наибольшей степени ассоциируется с поэтами и поэзией. Так, Чезаре Рипа в своей аллегории Поэзии делает лебедя атрибутом последней на том основании, что «лебедь в старости постоянно совершенствует голос, истощая глотку; так и поэты совершенствуются в своем искусстве с годами...»[29]. Камерарий применяет этого аллегорического лебедя к «ученым мужам» (viris doctis), «которые перед кончиной не делают ничего иного и не размышляют ни о чем ином, кроме того, что могло бы принести потомству наибольшую пользу, подобно песням лебедя» (III, N 23).

Обсуждается в эмблемах и образ жизни ученого. В них отразилась, например, такая личная черта, как пристрастие Камерария к ночным бдениям, о котором мы узнаём из обрамляющих текстов центурий, где он не раз называет свои штудии «lucubratio» — «ночные занятия» (например, II, A2v).

В эмблемах убеждение Камерария в творческой продуктивности ночных (или ранних утренних) часов аллегорически выражено по крайней мере двумя образами — растений, благоухающих ночью, и зайца. Изображение ночных растений Камерарий снабжает inscriptio «Аврора благосклонна к музам» («Musis Aurora benigna»), подписью «В ночное время это растение благоухает больше; ты также отдай им [музам] ночь, если хочешь снискать успех» и следующим комментарием: «Существуют некоторые растения, цветы которых издают при-

ятный запах только ночью, как цветы ночной фиалки (вечерница — Hesperis), или до рассвета, как цветы дрока (Genista)...». «Этим символом» нам указано, что славные труды созидаются «трудом и прилежанием (labore ac industria)», а не «праздностью и промедлением (desidia ac procrastinatione)». Он указывает и на то, что «ранние утренние часы (horae matutinae) ... наиболее подходящи для изучения свободных наук (studia liberalia) и прославления муз (Musas excolendas)» (I, N 20).

Заяц, спящий с открытыми глазами, — традиционный символ бдительности — показывает, по мнению Камерария, сколь полезно ограничить свой сон. Ссылаясь на Платона, утверждавшего, что «долгий сон по самой природе не подходит ни нашему телу, ни нашей душе...» («Законы». VII, 807–808. Перевод А. Н. Егунова), Камерарий пишет: «Кто стремится к [полноценной] жизни и к мудрости, большую часть времени бодрствует, стараясь спать ровно столько, сколько нужно для здоровья. А для его сохранения много сна не требуется...» (II, N 73).

Еще одна гуманистическая идея — одиночество благотворно для творчества — на языке аллегории выражена образами тунца и дрозда. Неожиданное появление в гуманистическом контексте тунца объясняется его повадками: в юности эта рыба живет в стае, а позднее — сама по себе. Отсюда — эмблема с inscriptio «Тот, кто вырос, бродит один» («Solus jam grandior errat») и с подписью: «Юные тунцы радуются водным просторам в стае, а крупные — поодиночке. Скажи мне, кто из них поступает разумно?» (IV, N 15).

Загадочный «одинокий воробей», упомянутый в Псалтири (в синодальном переводе — «одинокая птица»: «не сплю и сижу, как одинокая птица на кровле», Пс. 101:8), определяется Камерарием (в комментарии) как «одинокий дрозд (merulus solitarius)»; А. Шёне и А. Хенкель в своем комментарии к эмблеме Камерария идентифицируют птицу как синего дрозда (Blaudrossel)[30]. Эта птица, пишет Камерарий, своей любовью петь в одиночестве «представляет того человека, который стремится к уединенной жизни ради тяжких духовных трудов (studia) и иных славных дел» (комментарий; III, N 83).

Стоическая добродетель. Virtus vs Fortuna — Virtus vs affectus

Наряду с представлениями о добродетелях христианина и ученого в эмблемах Камерария можно выделить еще одну ценностную систему — своего рода светский стоицизм, основанный на категории Virtus, Добродетели, которая заключена прежде всего в мужестве и стойкости.

«Как и его друг Самбук, Камерарий в добродетели видел единственного достойного противника Фортуны», — пишет Я. Папи[31]. Действительно, Virtus у Камерария — единственная сила, способная противостоять судьбе; однако Virtus вступает в еще одну корреляцию: она

противостоит страстям (affectus, в терминологии Камерария). В противостоянии с внешним врагом, Фортуной, Virtus проявляет себя как мужество и стойкость (Fortitudo), в противостоянии с врагом внутренним, страстями, она сближается с умеренностью (Temperantia).

И среди растений, и среди животных Камерарий находит многочисленные аллегории противостояния Фортуне, презрения к ней. Его любимая, многократно проводимая (часто со ссылками на почитаемого им Сенеку) мысль: удары Фортуны лишь укрепляют добродетель. Дерево в бурю «среди ветров красуется, неколебимое» («Ventis immota superbit» — inscriptio) — «Дерево укрепляется от враждебных порывов ветров: благочестивая душа обретает силу от мучения (a cruce)….» (subscriptio; I, N 17). Мирровое дерево на ветру сильнее пахнет — мужественный дух, одолеваемый несчастьями, «как бешеными ветрами», пребывает неколебим и лишь быстрей производит на свет «плод добродетели» (I, N 11). Шафран, на который наступает нога, появляющаяся из-за облаков, тем не менее гордо говорит о себе в inscriptio: «Придавленный, восстаю еще прекрасней» («Pulchrior attrita resurgo») (I, N 75). То же самое происходит с акантом, который, «будучи придавленным, восстает» (I, N 58).

Урокам растений вторят животные. Они, по сути, выступают заодно — как, например, лебедь и лавр. Лебедь под лавровым деревом не боится молний, которые, как полагали древние, не поражают лавр. Это означает, что чистота (символизируемая лебедем) ищет убежища в добродетели, которую обозначает лавр, ибо «подобно тому как лавр даже в самую жестокую зиму сохраняет зелень своей листвы, добродетель сохраняет силу и процветает даже среди бед и невзгод...» (комментарий); «чистота (integritas) презирает нападки Фортуны» (subscriptio; III, N 25).

Конь, скачет к горной вершине, и «южный ветер тщетно стремится [его] задержать» («Frustra remorantibus austris» — inscriptio). «Сила ветра не замедлит коня, поднимающегося к высям. И суровая судьба (sors) не воспрепятствует движению к добродетели» (subscriptio; II, N 28). Оленекоза (cervicapra, о которой мы уже говорили) жрет змею, превращая ее яд в «сок и кровь»: «Никакой яд порока или злой судьбы не вредит праведным; он даже скорее придает сил их душам» (subscriptio; II, N 64).

Добродетель самодостаточна — что демонстрирует броненосец, одетый «с головы до ног в броню (loricata a capite usque ad pedes)» (комментарий). «Добродетель — надежная броня» («Virtus lorica fidelis» — inscriptio)»; она «крепко зиждится на своем собственном оружии, наученная презирать лютую непогоду злой судьбы» (subscriptio; II, N 83).

Свойственный добродетели оптимизм символизируют медведи, танцующие под дождем *(см. илл. в начале главы)*. «Ты, спросишь, по-

чему они скачут под дождем? Есть верная надежда, что погода улучшится. Верь в это и гони прочь облака из твоей души» (subscriptio). В комментарии к эмблеме Камерарий пишет: «Известно, что медведи особенно склонны играть и веселиться в дождливую погоду, при ливне; они словно бы предчувствуют, что облака вскоре разойдутся и наступит ясная погода. Так и сильные, стойкие мужи в жизненных тяготах задолго предвидят приход благополучия...» (II, N 22).

Неуязвимая для Фортуны, добродетель должна быть неуязвима и для страстей. Идеал внутренней гармонии, достигаемый в бесстрастии, аллегорически передан неожиданным образом: горлица, сидя на сухой ветке, поет, и пение ее неотличимо от стона. Более того: «Пение и стон — одно и то же» («Idem cantus gemitusque»), утверждает inscriptio.

Комментарий проясняет этот не вполне понятный образ. Горлица «издаёт один и тот же звук и при пении, и при стенании»; таковы те, кто «и в благополучии, и в невзгодах несут превратности человеческой жизни с некой единообразной гармонией (aequabili quasi harmonia)». «Редкий пример» такого человека представлял Сократ: «Выражение его лица никогда не менялось (vultus semper idem), так что Ксантиппа [его жена] якобы говорила, что он с одним и тем же лицом и выходит из дома, и возвращается» (III, N 64)[32].

Другая и гораздо более понятная аллегория победы на страстями — конь, привязанный к колонне. «Всякий, кто смиряет страсти уздой разума, едет на укрощенном коне; кто нетверд [в добродетели] — на диком», поясняет subscriptio (II, N 31). Нет сомнения, что Камерарий обыгрывает здесь знаменитое платоновское сравнение души с возничим (т. е. разумом), который правит парой коней, благородным и низменным («Федр», 246 a-d).

Самая опасная страсть — гнев; аллегория победы над ним — лев, на голову которого наброшен платок. Камерарий заимствовал этот образ (в эмблеме с inscriptio «Гнев побежден мудростью» — «Iram prudentia vincit») из рассказа Плиния Старшего о пастухе из Гетулии, который предотвратил нападение льва, набросив ему на голову плащ («Естественная история», VIII, xxi, 54). В комментарии Камерарий как бы проецирует звериный образ внутрь самой человеческой души: «Будем же считать, что гнев — тоже зверь (bestia), и как другим приходится стараться, чтобы укротить льва, так и ты трудись над своей гневливостью, как если бы то был свирепейший зверь, вооруженный когтями и зубами; сделай помышление такого рода [т. е. гнев] мягким и кротким» (II, N 10).

Однако отказ от гнева не означает отказа от силы: светская аксиология Камерария не смыкается с аксиологией христианской — стоическое бесстрастие не переходит в смирение. Напротив, в некоторых

эмблемах гнев понят как справедливое негодование, подвигающее «сильного мужа» на законный отпор. Такова эмблема, изображающая носорога, который поднимает на рог медведя (образ восходит к «Книге зрелищ» Марциала). Inscriptio гласит: «Гнев пробуждает силу» («Vim suscitat ira»), а комментарий эту «силу» оправдывает: «Так и сильные мужи [как этот носорог], если не раздражать их и не подстрекать какой-нибудь несправедливостью, не быстро оставляют душевное спокойствие (moderatio); будучи же подвигнуты к справедливому негодованию, в конце концов горячо распаляются и показывают превосходство своих сил» (II, N 5).

Опасный мир и прагматичное поведение

Вышеописанные ценностные ориентиры можно охарактеризовать как абсолютные и идеальные: они «хороши сами по себе», безотносительно к реальному миру и к тем последствиям, какие может вызвать следование им. Но в центуриях немало и эмблем, которые задают ориентиры для чисто прагматического поведения, нацеленного на выживание среди бесчисленных опасностей мира.

Образ опасного мира, разделяемый Камерарием со многими другими эмблематистами, прекрасно передан в эмблеме, изображающей, как ласка вытаскивает кролика из его собственной норы: «Повсюду засады» («Undique insidiae» — inscriptio). «Ласка вытаскивает кролика из потаенной норы. И кто может надеяться, что его минуют засады?» (subscriptio). В комментарии к эмблеме Камерарий сообщает о широко распространенном способе охоты на кроликов: в их нору запускается ласка, которая и вытаскивает их оттуда. «Эта эмблема учит нас, до какой степени нам следует опасаться тайных засад…» (II, N 82).

Столь же пессимистична эмблема, изображающая летучую рыбу, которую преследуют и другие рыбы, и хищные птицы. «Nec aura, nec unda — Ни в воздухе, ни в волнах [нет спасения]», гласит inscriptio. Комментарий разворачивает эту идею. Для летучих рыб нет безопасной стихии: «гибель уготована не только в водах, но и в воздухе, где их, бежавших [из воды], хватают хищные птицы…». Так и нас всюду подстерегает гибель: избежавший Харибды натыкается на Сциллу; тому, «кто убежал от льва, попадается навстречу медведь» (Амос. 5:19); и верно гласит пословица: «Избежавший дыма попал в огонь (Fumum fugiens in ignem incidi)» (IV, N 6).

Облик опасного обманчив: то, что выглядит малым и безобидным, как раз и представляет наибольшую опасность. Мотив страха перед скрытой силой малого, вообще очень типичный для эмблематики, и у Камерария представлен в нескольких эмблемах. Огромную, сильную и хорошо вооруженную рыбу-меч маленький и, казалось бы, безза-

щитный овод доводит до безумия и смерти. Значит, «не все отступают перед оружием» («Armis non omnia cedunt» — inscriptio); в subscriptio сама рыба-меч берет слово и признает свое поражение: «Я сама — страшный враг другим рыбам; но ничтожный враг быстро приносит мне плачевную смерть». В комментарии Камерарий подытоживает: «Так свирепая, оснащенная оружием рыба, страшная для самых больших морских животных, оказывается превзойдена и истреблена крохотным врагом» (IV, N 14).

Другой образ «малого врага» взят Камерарием из флоры и подкреплен историческим примером. Растущее из-под мраморной гробницы фиговое дерево в конце концов разламывает ее — это значит, что малое дерево «Раскалывает огромные мраморы» («Ingentia marmora findit» – inscriptio). В комментарии Камерарий дополняет эту аллегорию историческим примером опасности «малого врага»: он рассказывает (ссылаясь на «Диалог о девизах» Паоло Джовио) историю о том, как герцог Бургундии Карл Смелый в приступе гнева дал пощечину графу Николо Кампобассо; тот, затаив обиду, «молча искал повод отомстить» и в конце концов предал герцога в битве при Нанси (1477 г.), в ходе которой Карл был убит.

Как выжить в этом ненадежном и непредсказуемом мире? Эмблематика Камерария содержит целый комплекс заповедей прагматического поведения, которые имеют мало общего и с христианским смирением, и со стоической добродетелью.

Первую из них можно выразить так: ничему не доверяй, все проверяй. «Fide et diffide — Доверяй и не доверяй», гласит inscriptio к эмблеме, где изображено, как лиса, собравшаяся переходить замерзшую реку, прикладывает ухо ко льду, чтобы угадать его толщину. «Во всех вещах да пребудет с тобой здравая осмотрительность. Опасайся начинать то, что заранее не разведал», наставляет нас subscriptio (II, N 55). Единорог, прежде чем пить из источника, полного змей, опускает в него свой магический рог-противоядие, чтобы обеззаразить воду. И правильно делает: ведь «Nil inexplorato» — Ничего [нельзя предпринимать] без проверки» (inscriptio; II, N 12).

Нельзя доверять врагу, несмотря на клятвы и уверения в дружбе. «Ne jurato quidem — Нет, даже если поклянется»; это inscriptio сопровождается изображением скорпиона, чей ядовитый хвост отрезан ножом. Subscriptio поясняет: «Не поверю тебе, скорпион, пока твой хвост не будет отрезан. Пока не сложишь оружие, не заключу с тобой союз»; а в комментарии Камерарий развивает свою мысль: «Мы читаем у толкователей иероглифики (имеется в виду «Иероглифика» Пиерио Валериано, XVI, 15), что скорпион обозначает человека лукавого, которому не может быть веры. От укуса скорпиона можно себя обезопасить толь-

ко отрезав ему хвост... Подобным образом и врагам, пока у них не будет отнято оружие, нельзя доверять, а тем более вступать с ними в переговоры и союзы, даже если и будут готовы священные клятвы» (IV, N 96).

Вторая заповедь прагматичного поведения (порядок, в каком мы их приводим, разумеется, условен) — Хитри! Побеждай хитростью, если не можешь победить силой. На pictura эмблемы с inscriptio «Страх и ошибка» («Terror et error») изображены волы с горящими охапками хвороста на рогах — хитрость, посредством которой, согласно Титу Ливию («История Рима», XXII, 15), Ганнибал в 217 г. до н. э. при Казилине спас свои войска из окружения (ночью погнал на римлян быков с горящими охапками хвороста; римляне, приняв эти огни за карфагенские и устрашившись их зрелищем, решили, что Ганнибал их обошел, и покинули свои позиции). Subscriptio гласит: «Нет недостойного в том, чтобы обманывать коварство коварством (fraudem fraude), лукавство — лукавством. Часто страх вытесняется страхом, уловка — хитростью». В комментарии Камерарий поясняет: когда военачальник видит, что враг его превосходит, «он должен не отчаиваться, но, используя любую возможность, не только открытой военной силой (aperto Marte), но и искусностью и изобретательностью (arte et ingenio) вселять во врага одновременно и страх, и заблуждение (terrorem simul et errorem)». Именно так поступил Ганнибал, одновременно и напугавший римлян, и обманувший их (II, N 25).

Хитрость — не обязательно обман; к ней Камерарий относит всякое проявление сообразительности, способной превзойти силу. Лягушка берет в рот стебель тростника, чтобы защититься от гидры, превосходящей ее по размеру и силе: «Против опасного врага любая защита правомочна. Однако часто острый ум способен на большее, нежели [физическая] сила» (IV, N 72). К этой же бестиарной аллегории смекалки прибегает и Чезаре Рипа, когда помещает сцену борьбы лягушки и гидры на щит воина, символизирующего Военную хитрость (Stratagema militare). В тексте Рипа подробно (ссылаясь на Вергилия и др.) доказывает, что нет ничего позорного в том, чтобы победить более сильного противника хитростью[33].

Заповедь хитрости имеет поправку: чрезмерная хитрость опасна, хитрец может перехитрить самого себя. Серна, преследуемая псами, пытается найти спасение на горной вершине, но оказывается там в тупике — получается, что «убежища губят [беглецов]» («Effugia perdunt» — inscriptio). «Хитрость часто вредит: кто принимал меры предосторожности, чтобы его не поймали, из-за этого (помнится мне) лишь быстрее был пойман» (subscriptio). Образ перехитрившей саму себя серны «может подойти тем, кто нередко губит себя своими чрезмерно ловкими и хитроумными замыслами и поступками, посредством

которых они мнили обрести полнейшую безопасность…» (комментарий; II, N 68).

Приведем еще несколько заповедей из той же прагматической системы поведения. Будь гибким: ветер ломает могучий, но слишком твердый дуб, а гибкий тростник «податливо сгибается и таким образом побеждает бури. Наносит себе вред тот, кто яростно восстает против судьбы» (subscriptio; I, N 95). Не делай «ничего сверх сил» («Nil ultra vires» — inscriptio) — уподобься верблюду, который отказывается нести чрезмерную ношу: «Не обременяй чрезмерно, неразумный, мягкие мышцы плеч. Излишняя тяжесть валит и могучего мужа» (II, N 16). Умей выжидать, чему тебя научит леопард: «Нрав леопарда таков, что он преследует кролика или иного зверя, лишь когда тот находится в пределах немногих прыжков (иные говорят, что трех)». Этот «символ» означает, что «в трудных и необходимых делах весьма нужны быстрота и усердие; если же дело не сладилось, надо взять передышку и ждать более подходящего случая (quiescendum et optatiorem occasionem esse expectandam)» (II, 39).

Дождись подходящего момента! Как это делает зимородок, который «вьет гнездо возле воды … приблизительно в дни солнцестояния (circa brumam), когда море спокойно... Эта птица — тип мудрого мужа, который умеет среди бурных событий позаботиться о себе и дождаться более тихих и спокойных времен» (комментарий; III, N 55).

Будь упорен! Учись у маленького бобра, «от непрестанных укусов» которого падает огромное дерево, — так «чего только не достигнет упорный труд?» (subscriptio; II, N 96). Не болтай! Посмотри на журавля, который держит камень в клюве: «Паламедова птица камнем преграждает [себе] уста. И ты берегись, чтобы болтливый язык [тебе] не навредил» (subscriptio; III, N 28).

Не подвергай себя ненужным опасностям, думай о сохранении собственной жизни! При приближении кита, который может перевернуть корабль, мореходы бросают за борт грузы, чтобы ускорить ход и спасти судно *(см. илл. в конце книги)*. Этот «символ» учит, что «перед лицом великой опасности вполне достойно думать о [своем] спасении (honestam esse rationem expediendae salutis), а дело сохранения жизни важнее сохранения имущества. И правильно говорит Альцеста у Еврипида: “Ничего нет дороже жизни”» (комментарий; IV, N 2).

Будь осторожен, избегай ошибок, к которым приводит безрассудство! Ласка, пожираемая жабой, показывает, что и «и более хитроумный ошибается» («Versutior errat» — inscriptio). Камерарий в комментарии к эмблеме объясняет странную гибель ласки в пасти у жабы следующим образом: ласка (mustela) «осторожный и хитрый зверек (cautum et astutum animaculum)», она успешно борется со змеями и жабами, но го-

ворят, что порой она «вследствие неизвестно какой ошибки или безрассудства, добровольно бросается в пасть к жабе, своему врагу, и иногда так погибает... Этот образ (similitudo) подходит тем людям, которые в иных делах действуют осторожно и мудро, но порой, вследствие слепого порыва или душевной слабости ... , позволяют себе отступить с пути добродетели и так часто идут навстречу открытой погибели» (II, N 80).

Умей предвидеть несчастья, которые тебе могут грозить! Цапля «страшится дождей и потому взлетает над облаками, дабы избежать исходящих от них бурь», — так и мудрец должен предвидеть несчастья; как говорил Сенека, “пусть ничто не будет для тебя внезапным (nihil tibi subitum sit)”»[34](комментарий; III, N 42). Тому же учит и морской еж, который перед бурей вбирает в себя, для балласта, мелкие камешки и песок; в subscriptio эмблемы он обращается к человеческому роду: «На моем примере научись узнавать заранее будущие события: предвиденные опасности меньше вредят» (IV, N 50).

Возникает соблазн свести большинство этих практических наставлений к одному: не геройствуй. В самом деле, в системе прагматического поведения геройство (апология которого есть в иных эмблемах Камерария — в той, например, где восхваляется «крутой [путь] к доблести», к пальме победы, растущей на вершине скалы, I, N 5) не приветствуется: здесь ценится не безрассудная смелость, не готовность любой ценой совершать подвиг, не жертвенность, но обратные качества — хитрость, осторожность, способность к самосохранению и т. п.

Порой и героизирующие эмблемы завершаются у Камерария трезвопрагматической, даже слегка иронической нотой. Эмблема, где изображена «тигровая собака», которая упорно преследует льва, хотя уже лишилась задних лап, имеет вполне героическое inscriptio: «Хотя я и растерзан, [все же] не уступлю» («Nec caesus cedam»). О тигровых собаках — образе «добродетельного [мужа]», который «хотя и обессиленный», точно так же не оставит «благие деяния» (subscriptio), — Камерарий в комментарии сообщает: «презирая мелких животных, они в первую очередь нападали на львов и так упорно их удерживали, что скорее готовы были терпеть, не издавая крика, когда львы отрывали им голени (crura), чем отпустить этих диких зверей». Оторванные задние лапы «героической» собаки изображены и на гравюре. Но вся эта героика ослабляется в заключительной оговорке комментария: «К этому следует присовокупить также и предостережение: мы не должны подвергать себя опасности без причины (...), ибо ничто не может быть глупее ...» (II, N 7). Героизм легко оборачивается глупостью.

Последняя, итоговая и в известном смысле обобщающая заповедь прагматического поведения: не стремись к великому и чрезмерному. Мы перефразируем здесь Сенеку, столь любимого Камерарием; в пол-

ном виде мысль Сенеки выглядит так: «Великая душа пренебрегает великим и предпочитает умеренное чрезмерному, ибо первое полезно и животворно, второе вредно, потому что излишне. Так обилие зерна валит колосья, так ломаются от тяжести плодов ветви, так не вызревает слишком богатый урожай… » («Письма к Луцилию», XXXIX:4. Перевод С. А. Ошерова). Камерарий приводит этот пассаж в комментарии к эмблеме, где изображено дерево, чьи ветви, чрезмерно покрытые плодами, ломаются: «Me copia perdit — Изобилие губит меня» (inscriptio; I, N 13).

Мысль Сенеки настолько близка Камерарию, что он расширяет ее в другой эмблеме, изображающей пеликана, который вьет гнездо на земле (III, N 38). Искать не надо не только чрезмерно великого, но и чрезмерно высокого: «Altiora ne quaesiveris — Не ищи более высокого» (inscriptio). Со ссылкой на «Иероглифику» Гораполлона (I, 54) Камерарий в комментарии утверждает, что пеликан, в отличие от других птиц, вьющих гнезда «над землей», в силу «некой врожденной простоты (quadam innata simplicitate) откладывает свои яйца в какую-нибудь ничтожную ямку на скудной земле», соорудив гнездо из коровьего навоза (ex bubulo stercore). Он, таким образом, иллюстрирует совет, который книга Премудрости Иисуса, сына Сираха, дает человеку: «Не ищи того, что выше тебя, не испытывай того, что сильнее тебя (Altiora te ne quaesiveris, fortiora te ne scrutatus fueris), но размышляй о том, что заповедал тебе Бог, и о многих его деяниях не любопытствуй» (версия Вульгаты; 3, 22).

Другие любимые идеи: мысль политическая и «мысль семейная»

Таковы четыре основных голоса (или, если угодно, четыре личностные ипостаси) Камерария. Но у него есть и иные идеи, проходящие лейтмотивом через все четыре центурии и тем самым придающие им целостность. Выделим две из них.

«Мысль политическая» весьма занимает Камерария. Его политические эмблемы окрашены в тона свободолюбия и ненависти к тирании. Аллегория свободолюбия — кошка, которая выпрыгивает из отворенной двери, со словами (inscriptio) «законы мне — мои желания» («Arbitrii mihi jura mei»). Subscriptio применяет эту аллегорию к «тевтонцам», которым свободолюбие свойственно искони: «Умереть ради непобежденной свободы — когда-то в этом была слава тевтонского народа (gentis erat quondam gloria Teutonicae)» (II, N 78). Свободолюбие дополняется любовью к родине, аллегория которой — ибис, весьма патриотично не покидающий пределы родного Египта (III, N 39).

Государственные блага — спокойствие и мир, отсутствие междоусобиц и гражданской войны. Бессмысленность последней символизирует

битва орла и змеи, которая приносит смерть обоим: «Оба победителя падают» («Victor uterque cadit») (inscriptio). Враг общественного спокойствия подобен верблюду, который, прежде чем выпить воды, мутит ее копытом: он «Turbata delectat — Наслаждается мутным» (inscriptio). В комментарии Камерарий поясняет: символ верблюда, мутящего воду, подходит «к людям неспокойным и бурным, которые переворачивают все ради своей выгоды, к врагам общественного спокойствия... И в наше время, как знаем, есть один хитроумный полководец (Dux militaris), который любит говорить, что если хорошенько не замутить воду, то не будет обильного лова» (II, N 15).

Однако и здесь звучит прагматическая нота. Враги общественного блага могут со временем стать полезны — о чем свидетельствует образ ската, чей хвост с ядовитым жалом отделен от его тела. «Hac noceo, hac nutrio — Этим приношу вред, а этим кормлю» (inscriptio). Шип ската (pastinaca — морской кот?) «настолько ядовит, что, даже будучи отделен от тела рыбы, все же вредит: от прикосновения к нему травы, деревья и камни засыхают. (...) Однако остальные части ската доставляют здоровую пищу и являются приятным яством...» Этот уподобление «подходит тем, кто ранил и повергал жалами греха и злобы, но впоследствии славными и добродетельными делами способствовал поддержанию (alimentum) государства» (комментарий; IV, N 42).

Но порой от врагов общества приходится избавляться насильственным путем, что показано в эмблеме с парадоксальным inscriptio «Вредное полезно» («Contraria prosunt»). «Вредное», о котором идет речь, — «насильственное очищение (purgatione violenta), подобное выпусканию избыточной крови», которому приходится иногда подвергать государство, «чтобы избежать распрей и междоусобиц» (IV, N 65). Учит нас этому приему гиппопотам: почувствовав чрезмерный прилив крови, он прокалывает себе вену острой тростинкой (в соответствии с Плинием Старшим, «Естественная история», VIII, xl, 96). «Водяная лошадь очищает свою плоть кровопусканием — государство очищается убитыми злодеями» (subscriptio).

Тиран обретает свою аллегорию в двух животных — выдре и крокодиле. Выдра «свирепствует против всех» («Saevit in omnes» — inscriptio): она «убивает больше рыбы, чем способна упрятать в свой желудок. Так поступает и тиран, раздувшийся от злобного бешенства» (subscriptio). В комментарии Камерарий поясняет: выдра, «почуяв издалека запах рыбы в пруду (ex vivariis), вторгается в него и всю ее раздирает, хотя не может всю сожрать». Она являет образ «тиранической жестокости, которая, воодушевляясь лишь кровавым и нечестивым (nil nisi cruentum et nefarium spirans), враждебна всем, а в первую очередь устраняет добродетельных, выдающихся своей доблестью мужей»; ибо, как пишет

Цицерон («О дружбе»), в жизни тирана «нет месте дружбе (nullus locus est amicitiae)» (II, N 95).

Но тиран находит погибель от самого неожиданного — малого, ничтожного (мотив страха перед малым, о котором мы уже говорили!) врага. Образ этого неожиданного наказания тирану мы находим в эмблеме о крокодиле и мангусте. Маленький зверек мангуста (ихневмон) — непримиримый враг крокодила и змей; отправляясь в битву с ними, он вываливается в грязи, а затем высушивается на солнце: панцирь из сухой грязи защищает его от укусов (о чем пишет Аристотель в «Истории животных», IX, vi, 44, и Плиний Старший в «Естественной истории», VIII, xxxvi, 88). Этим показано, что «тирания никогда не пребывает в безопасности» («Nusquam tuta tyrannis» — inscriptio). «Принести гибель тирану поспешит тот, от кого этого меньше всего ждут: так тебе, крокодил, погибель — мангуста» (subscriptio). В комментарии к эмблеме Камерарий пишет: «Образ тирана являет тот, кто, как крокодил в Ниле, вершит неправедное правление (injustum imperium): он [крокодил] не щадит ни людей, ни животных, сам же бывает убит малым и презренным ихневмоном; так и тиран нередко устраняется низким человеком» (II, N 99).

Иное дело — хороший государь. В языке камерариевской аллегорики идею благого правления передают несколько животных, одно из которых выглядит в этой роли странно: это небольшая рыбка антий (возможно, морской окунь), описанная Аристотелем: «Там, где можно видеть антия, нет хищной рыбы, признак, руководствуясь которым ныряют ловцы губок; этих рыб называют священными» («История животных», IX, xxxvii, 135. Перевод В. П. Карпова). В subscriptio эмблемы Камерария этой рыбке доверена речь от собственного лица: «Под моим водительством весь род чешуйчатых безопасно гуляет в волнах; где я ни появлюсь — там не остается ни одной хищной [рыбы]».

Так проясняются слова, вынесенные в inscriptio: «Nil desperandum — Никогда не следует отчаиваться»; речь идет о подданных, которым посчастливилось иметь государя, подобного антию: «действительно, под водительством и покровительством государя добродетельного, справедливого и сильного, любящего мир и общественное спокойствие, подданным не в чем отчаиваться» (комментарий; IV, N 13).

В нескольких эмблемах подчеркивается необходимость сочетания в государе качеств «силовых», с одной стороны, и интеллектуальных и моральных, с другой. Строгость должна смягчаться мудростью и милосердием, ибо (тут в комментарии Камерария следует цитата из Сенеки, «О милосердии», I, 24) «для государя частые казни не меньший позор, чем для врача — частые похороны». Subscriptio содержит увещевание: «Мудрый как змея, но также и суровый, воздымай меч — и, прославив-

шись, будешь нести лавровый венец». На pictura эта мысль выражена образом обвивающей меч змеи с лавровым венком в пасти (IV, N 88).

Как и иные эмблематисты (например, Гийом Ла Перьер), сочетание желаемых свойств государя Камерарий аллегорически передает сочетанием животных — скорее всего под влиянием Макиавелли, советующего государю уподобиться одновременно льву и лисе («Государь», гл. 18).

Макиавеллиевскую лису Камерарий заменяет змеей. Лев обвязывает ею голову в эмблеме с inscriptio «Nihil decentius — Нет ничего более достойного». «Если предусмотрительная мудрость помогает мужественной деснице, скажи, что может быть прекрасней?» (subscriptio).

Соединяя льва, как символ силы (Fortitudo), и змею, как символ мудрости (Prudentia), Камерарий в комментарии к эмблеме ссылается на «венецианского вельможу» Альберто Бадуарио (Albertus Baduarius), который «посредством льва с обмотанной вокруг шеи змеей хотел показать, что сила всегда должна соединяться с мудростью» (комментарий; II, N 6).

Среди других качеств государя — радушие к иноземцам (subscriptio к эмблеме, изображающей волчицу с набухшими сосцами, утверждает: «Государь вскармливает не только [своих] граждан, но и иноземцев, подобно тому как волчица [выкармливает] приплод от других зверей», II, N 52), строгость к подчиненным — мелким феодалам (как волк бежит при восходящем Сириусе, так и «всякие мелкие властители, несправедливо обращавшиеся с подданными», при приходе великого государя, «собираются ускользнуть в другие края, боясь его гнева и власти», II, N 51, комментарий), способность предвиденья («Предвидение в равной мере и радостного, и печального [поворота] судьбы — вот добродетель, которая в первую очередь достойна государя», III, N 2, subscriptio), сознание своего долга (орел «в шуйце держит молнию, а в деснице — ветвь оливы», показывая, что государь «и в мирное, и в военное время помнит о своем долге», III, N 1, subscriptio).

Есть у государя и свои правила прагматического поведения, преследующие в первую очередь цель выживания. Одно из них можно выразить формулой: хочешь выжить — не угнетай чрезмерно свой народ. На pictura соответствующей эмблемы загадочно изображены базилик и скорпион. В комментарии Камерарий пишет: базилик, «если к нему слегка прикоснуться, издает нежнейший запах, если же его сжать или растереть, пахнет неприятно». Но при чем тут, однако, скорпион? Его смысл проясняет исторический анекдот, приводимый тут же Камерарием. Герцог Милана, не желавший подписать с генуэзской республикой выгодный для нее договор и отпустить ее посла с миром, получил от посла «пучок травы базилика». Удивленный таким подарком, герцог

спросил, что это значит, и услышал следующий ответ: «Таково свойство этой травы, что если коснуться ее легко и нежно, то она издаст приятный запах, если же сжать ее сильно и растереть, то она не только потеряет всякую сладостность, но в конце концов породит и скорпионов...».

Общий вывод сформулирован в subscriptio: «О царь, чтобы народ выполнял свой долг, не угнетай его чрезмерно — чтобы листья базилика благоухали сладостней, не растирай их» (I, N 83).

«Мысль семейная» — еще один лейтмотив его эмблем. Любовные отношения у Камерария позитивно оцениваются лишь в контексте брака (не считая, конечно, вышеупомянутой любви к родине, символизируемой ибисом). Женский образ, вообще редкий в его эмблемах, — это образ супруги.

Флоральная аллегория истинной супруги — просо или пшено (milium). «Стыдливая женщина оберегает от греха себя и других — как и просо [пшено?] не подпускает [к себе и другим злакам?] гниение». Объяснение этому subscriptio находим в комментарии: «Считается, что просу [или пшену] присуща особая естественная способность (vis) сохранять (главным образом благодаря своей сухости) на долгое время от порчи и разложения не только самое себя, но и многое другое, что находится в его куче». Именно поэтому просо (пшено) — символ «стыдливейшей замужней женщины (matronae pudicissimae)», которая «не только себя, но и своих близких всегда сохраняет чистыми и неоскверненными никаким бесчестием и безобразием» (I, N 59). Итак, удел супруги — «быть оберегаемой и беречь [других]» («Servari et servare meum est»; inscriptio к той же эмблеме).

Не намеренно ли выбирает Камерарий для своей аллегории женщины вместо образа цветка — образ злака, который на фоне традиционной куртуазной флористики выглядит подчеркнуто сниженным? Отметим попутно, что куртуазная роза в одной из его эмблем сдвигается в своей семантике, будучи перенесена в героический контекст: розы «аллегорически обозначают» «особые чаяния (expectationem singularem)», связанные с человеком, который «наделен героической доблестью (heroica virtute)»; ведь «у Гомера мы читаем, что на щите Ахилла была обозначена роза, а также на шлемах Гектора и Энея» (I, N 48).

В то же время Камерарий — сторонник семейного равенства. Жена — «подруга, не рабыня» («Amica non serva»; inscriptio). В этом плане ее символизируют ласточки, которые «ищут в человеческом доме крова, уюта и безопасности, но тем не менее бегут самих людей словно диких животных». Таково напоминание мужьям о том, что жена — «подруга, а не служанка; она бежит и недостойного [ее] унижения, и жестокой безмерной власти [над ней]» (комментарий; III, N 86).

Аллегория супружеской верности — двухголовая змея амфисбена. Когда ей отрубают одну из двух голов, она констатирует (в subscriptio): «Одной моей частью попрежнему живу, а [другая] часть у меня отнята. Так не лучше ли иметь возможность умереть вместе с дорогой супругой?» (IV, N 89).

Важная составляющая супружества — потомство и любовь к нему, порой доходящая до похвальной жертвенности. Дельфин подставляет себя под гарпун рыбака, чтобы спасти своих детенышей или погибнуть вместе с ними, — «Haec cura parentum!» («Такова родительская забота!») (IV, N 12); еж, который собирает на свои иглы виноград, а потом «спускается в свою нору и дает детенышам обрывать с себя виноградины» (комментарий), дает нам пример «заботы о детенышах» и подтверждает, что «жить — значит жить не для одного себя» (цитата из Менандра в комментарии; II, N 85).

Любовь как страсть вне благотворных уз брака представлена Камерарием как нечто чрезвычайно опасное. Очевидно, здесь выразилась его воспитательная обращенность к «юношеству», упомянутому во многих эмблемах. Пантера, которая, спрятав голову, заманивает своим прекрасным запахом зверей, «привлекает, чтобы погубить» («Allicit ut perimat» — inscriptio): «Юноши, избегайте распутства и неверной любви: ведь пантера убивает зверей, привлеченных ее [приятным] запахом» (subscriptio; II, N 37).

Опасность любви символизирует и орел, укушенный ядовитой змеей дипсадой. Эта разновидность гадюки, укус которой, согласно античным и средневековым натуралистам (Элиан, Исидор Севильский и др.), вызывал смертельную жажду, в куртуазном контексте фигурирует, например, в романе Франчески Колонны, где влюбленный Полифил, заблудившись в лесу, испытывает невыносимую жажду, которая заставляет его подозревать, что его незаметно укусила дипсада (serpa Dipsa)[35]. Камерарий к смертельной опасности такого «укуса» относится со всей серьезностью: «Царицу пернатых убивает дипсада. Так жар любви, распаляя душу, принесет тебе погибель» (subscriptio). В комментарии он увещевает: «Этой ядовитой бестии», т. е. любви-дипсаде, «следует противостоять всеми силами … , до того как она нанесет неизлечимую рану» (III, N 15).

Сходный совет — и в эмблеме, изображающей ласточек, которые летят на зимовку. Зима — аллегория той стадии «любовной болезни», когда любовь начинает приносить одни несчастья, в соответствии с Овидием: «Горе! неверной любви злая зима началась» («Героиды», V, 34. Перевод С. А. Ошерова). Лучше «улететь» от любви до наступления зимы, как до зимы улетают в теплые края ласточки: «Всякий, кто хочет вовремя бежать от жара любви, пусть бежит, пока тепло. Ибо зимой бегство затруднительно» (III, N 87).

Итак, куртуазно-любовная тема у Камерария фактически элиминируется, заменяясь темой семейной. Неприятие любовной куртуазности как таковой проявляется и в попытках Камерария «перекодировать» традиционные куртуазные аллегории, придать им иной смысл. Так, в эмблеме, где изображены страусы, которые лучами света, исходящими из глаз, оживляют отложенные ими яйца, Камерарий обсуждает возможные применения этого символа и отмечает, что с девизом «Свет [дает] жизнь» («Lux vitam») он может быть применен к «любовным делам» (ad amores — имеются в вижу глаза возлюбленной, дающие своим светом жизнь влюбленному), — однако тут же оговаривается: «гораздо вернее и лучше сказать это о людях благочестивых и Божественно озаренных (divinitus illuminatis), которые желают получать жизнь и все блага … от одних лишь небесных лучей…» (III, N 18).

Эмблема со скворцом, который охотно щиплет болиголов, хотя для людей он — яд (inscriptio — «Что прочим яд», «Quod caeteris venenum»), начинается в любовно-куртуазном духе. Subscriptio трактует о любви: «Одному любовь приятна, другому вредно было любить. Что одному — благо, другому — помеха». В комментарии Камерарий дает историческое пояснение: «Некий благородный муж применил этот символ к своим достойным любовным делам, намекая тем самым, что всё то в любви, что другим представляется горьким и неприятным, для него приемлемо и привлекательно». Но далее предлагается этот куртуазный символ переосмыслить: он мог бы «с гораздо большим правом» применен «к тем, кто, любя добродетель и благочестие, принимают все тягостное и неприятное за самую сладостную и весьма полезную приправу» (III, N 76).

Наш последний пример переосмысления куртуазно-любовного символа — причудливая эмблема, где на pictura изображена птица во вращающейся овальной клетке с горизонтальной осью; inscriptio — «Всегда на оси» («Semper in axe»). В комментарии Камерарий рассказывает, что некий итальянский аристократ (quidam nobilissimus vir in Italia), готовя свой костюм к турниру, «поместил на свой шлем (cassis) круглую искусно выработанную клетку, так подвешенную в равновесии … , что заключенная в нее птичка, в какую бы сторону клетка ни поворачивалась, неизменно оказывалась в центре на оси». Итальянец хотел этим образом выразить постоянство своей «благородной любви»; но Камерарий полагает, что символ подходит и «ко всем прочим похвальным и славным деяниям», в которых также нужно постоянство. Эту расширенную трактовку поддерживает и subscriptio, где о любви ничего не говорится вообще: «Хотя этот мир беспрестанно вращается быстрым круговым движением, благородная душа остается сама по себе неподвижной» (III, N 88).

Применения аллегории: возможность многозначности

Из последних наших примеров видно, что Камерарий сознательно допускает применение одной и той же аллегории к разным ситуациям. Смысл аллегории может меняться в зависимости от ситуации, в которой ее применяют; значит, аллегория у Камерария не то что бы многозначна сама по себе, но скорее *таит* возможность многозначности. Однако эта многозначность ничего общего, конечно, не имеет с многозначностью символа в его «романтическом» понимании: речь не идет о неисчерпаемом богатстве смыслов, о символе как образе, содержащем идею, которая «всегда остается бесконечно действенной и недостижимой», по известному выражению Гете (из «Максим и размышлений»)[36]. Камерарий всего лишь предполагает возможность нескольких смыслов для одной и той же аллегории, при этом все эти смыслы (их обычно два или три) заранее определены и названы.

Вольфганг Хармс обращает внимание на тот факт, что смысл некоторых эмблем у Камерария менялся при переходе от рукописной к окончательной печатной версии. Так, в манускрипте павлин, сидящий на земном шаре, обозначал «тщету земной жизни» (vanitas); в опубликованной же эмблеме (III, N 20) павлин меняет смысл на противоположный — он «трактован с позитивной точки зрения, обозначая сияние добродетели»[37].

Однако и в опубликованных эмблемах Камерарий нередко предлагает несколько применений (и, соответственно, смыслов) для одной и той же аллегории. Приведем сначала примеры «двузначных» эмблем. Змея, затыкающая уши, чтобы не слышать голоса заклинателя, может быть отнесена к «юношеству», которое должно «затыкать уши, чтобы не слышать непристойного и вредного», но также и к государям, которым не подобает прислушиваться к «льстецам и шутам» (IV, N 85). Выброшенный на берег кит, которого погубила его собственная огромность, может означать и силу (robur), лишенную мудрости (prudentia), и «огромную империю», которой угрожает «ее собственная величина» (IV, N 5).

Плющ может убить дерево, которое служит ему опорой. «Значение этой вещи [плюща и дерева] может быть использовано по-разному (ad varios usus)», по крайней мере в двух смыслах. Первый смысл подчеркивает благородную жертвенность дерева, и тогда данный символ «неплохо подходит к тем [людям], которые трудами и бдениями, а порой и жертвуя здоровьем, хотят многим принести пользу, дабы другие [люди] цвели и наполнялись силами; сами же они готовы себя израсходовать и увянуть...». Другой смысл подчеркивает «злодейство» плюща: «Подобно тому как дерево от крепкого объятия плюща в конце концов задыхается и гибнет, так чрезмерно хитроумный, но бесчестный поступок часто вредит справедливому делу и лишает силы» (комментарий; I, N 26).

Вышеупомянутая эмблема о тунце, который в юности живет в стае, а позднее — один, также, согласно комментарию, представляет собой «символ», который может быть использован в двух смыслах. С одной стороны, он показывает, что «лучше скрываться в безопасном уединении, чем безрассудно погибнуть с бессмысленной толпой (cum stolida multitudine)». С другой — «в нем [этом символе] ясно выражены и нравы юношества, которое радуется многочисленному, хотя и опасному сообществу» (IV, N 15).

У Камерария, как нам представляется, есть «любимые» смыслы, которые он присовокупляет обычно в самом конце комментария, назвав сначала более традиционный и очевидный смысл аллегории. Так, он явно небезразличен к теме тирании, которая несколько раз появляется именно в заключительной части комментария. Изображение забиваемой свиньи, которая «иначе пользы не принесет» («Haud aliter prodest» — inscriptio), означает скупца, который, «пока он жив, никому не приносит пользы» (subscriptio), но также и тирана: «ибо подобно тому как свинья, когда ее ощупывают, всегда хрюкает, словно бы боясь, как бы ее не зарезали, … так и тиран боится любого малейшего шума, полагая, что ему готова погибель» (комментарий; II, N 44). Пиявка, жадно сосущая кровь, обозначает и «сладострастную женщину», которая присасывается к юноше «более цепко и безжалостно, чем пиявка», и «жестоких тиранов, которые чем больше пускают крови, тем больше ее жаждут» (IV, N 74).

Примером «трехсмысленной» эмблемы может послужить рак, зависящий от луны («С растущей луной возрастаю, с умаленной убавляюсь» — subscriptio; IV, N 51). Как аллегорию его можно применить к влюбленным, которые «растут», когда видят лицо своей любимой женщины, и «умаляются» при ее отсутствии; «но еще вернее» применить его к придворным, зависящим от своего государя, а также к «образованным, ученым и талантливым (ingeniosus) людям», которых только могущественные покровители могут защитить от несчастий и бедости (комментарий).

В весьма немногих эмблемах количество предлагаемых смыслов выходит за пределы двух-трех. Так, в эмблеме, изображающей, как Феникс из пламени поднимается к солнцу («Птица, рождающаяся из самой себя, из себя воскресающая, — Возникая, она умирает; умирая, восстает»; subscriptio, III, N 100), непривычно обширный комментарий (сам Камерарий оправдывает это расширение финальной позицией данной эмблемы в «птичьей» центурии) позволяет вычленить пять смыслов Феникса. Процитируем Камерария:

«Его [Феникса] истолкование может быть многообразным (multiplex). В первую очередь и в более общем смысле (generalius) он

означает человека, который направляет все свои помышления и поступки так, чтобы компенсировать краткость своей жизни блистательной славой и тем самым как бы обрести бессмертие. Иные же относят его [символ Феникса] к культивированию истинного благочестия, понимая под солнцем, к которому устремляется Феникс и по чьей милости возрождается, Христа, нашего Искупителя, единственное истинное Солнце…

Кроме того, Феникс предоставляет и иной символ — он “сам себе кормилец”, согласно стихотворению, приписываемому Лактанцию: “сам себе дитя, сам свой отец и свой наследник; сам себе кормилец и питомец”. Что по праву относится к тем, кто достиг великого собственным старанием и добродетелью, без посторонней поддержки. (…). Нужно кроме того отметить, что в соответствии с пословицей[38] называем единственным Фениксом [и] того, кто обладает редким талантом, ибо он превосходит в нем всех и не имеет равного. Также и наиславнейшая герцогиня Бона Савойская (…), овдовев, повелела вычеканить на медали Феникса, с добавлением слов: “Оставшись одна, следую за одним лишь Богом”. Чем указала, что подобно тому как эта птица обретается в мире одинокой и единственной (sola et unica in orbe inveniatur), так и она [герцогиня] вследствие одиночества (solitudo), вызванного смертью супруга, (…) в своей душе постановила служить одному лишь вечному Богу…».

Камерарий здесь явно стремится придать иерархический порядок перечислению смыслов: он начинает с «более общего» — всякого стремления к бессмертной славе; далее идут «истинное благочестие»; независимость от других; уникальность таланта; и, наконец, одиночество как обращенность к одному лишь Богу (личный символ Боны Савойской).

Риторика природы в книге эмблем

Мы увидели, что в эмблемах Камерария природа учит человека — учит посредством не слов, а вещей; она учит вещными иносказаниями (теми аллегориями, что совершаются не «verbis», а «factis», по выражению Беды Достопочтенного[39]), которые следует еще правильно истолковать.

Риторическая основа воздействия природы на человека — уже знакомый нам аргумент a fortiori, который используется Камерарием систематически.

Неразумный зверь любит своих детенышей больше, чем иные люди. Человек способен пережить своих детей — а дельфин (в уже упомянутой эмблеме, IV, N 12) нет. Точно так же слон с его почти религиозным благочестием должен устыдить нас, людей, «поздно начинающих

искать Бога своей медлительной душой» (II, N 1). Крокодил учит нас умению предвиденья (II, N 97), гиппопотам – наш учитель (magister) в медицине (IV, N 65).

Учить нас могут и растения. Вероятно, вывод из собственных ботанических экспериментов Камерария отображен в эмблеме, где побеги тыквы стоят между двумя сосудами — с водой и маслом; побеги сами наклоняются к полезной для них воде, но «отвергают» вредное масло.

Из этого «удивительного» феномена Камерарий извлекает аргумент a fortiori: если уж природа, «никем не обученная», «лишенная человеческого ума», «одной лишь врожденной силой» «влечется к полезному и убегает вредного», то в сколь большей мере такое поведение должно быть присуще человеку, наделенному разумом? (I, N 97).

Бальзамовое дерево учит человеколюбию. Путем надреза из него получают ценный сок, заживляющий «все раны и тяжелые, загрязненные нарывы»: тем самым это дерево «рану лечит раной» («vulnere vulnera sano» — говорит само дерево о себе в inscriptio, I, N 36). Но если даже дерево готово помочь человеку ценой раны, то человек тем более должен помогать другому человеку, не страшась связанных с этим неприятностей. Итак, «эта эмблема учит нас, что между людьми должна существовать взаимная благожелательность и готовность немедленно приходить на помощь друг другу, даже если из-за этого придется претерпеть труды и тяготы» (комментарий).

Повсюду в эмблемах Камерария «малые» твари природы учат человека своим примером, демонстрируя любовь, мудрость, жертвенность, благочестие, человеколюбие и иные качества, которые в существах неразумных могут присутствовать лишь чудесным образом. Неудивительно, что эмблематика Камерария пронизана благочестивым изумлением перед чудом, которое являет человеку «малое». Вот эмблема, где скорпион изображен рядом с настойкой на скорпионе: скорпион убивает — настойка на нем врачует. «Поистине удивительна тайная сила природы, которая столь малое животное предназначила и для смерти, и для жизни человека!» — восклицает Камерарий (комментарий; IV, N 95).

Копыто лося, которое служит средством от эпилепсии и истерии, показывает, что «и самое низкое бывает полезным» («Et infima prosunt» – inscriptio, II, N 46). На примере этого копыта, «самой ничтожной части тела у лося» (subscriptio), «мы должны научиться, что нередко низменное, презренное и ничтожное содержит в себе немалую пользу» (комментарий).

В посвящении третьей центурии мы находим цитату из Тертуллиана (III, A2v–A3r), посредством которой Камерарий идеально выразил свое собственное благоговение перед малым в природе: «величайший

мастер» намеренно снабдил «и более мелких животных» «различными способностями и силой, преподавая таким образом урок того, что величие обнаруживается в посредственности, как сила — в немощи, согласно апостолу; подражай, если можешь, строениям пчелы, жилищу муравья, сети паука, нити шелкопряда, выдержи натиск, если можешь, тех самых зверей твоего ложа и покрывала, яд шпанской мухи, жало мошки, трубу и копье комара». Тертуллиан завершает этот пассаж аргументом a fortiori, который был так любим Камерарием: «Каковы будут большие, если и столь ничтожные могут радовать тебя или причинять боль, чтобы и в ничтожном ты не презирал Творца?» («Против Маркиона», I, 14, 1–2; перевод А. Ю. Братухина).

Малое в природе — малая форма в словесности

Эта апология ничтожного в природе имеет неожиданную поэтологическую параллель — в восхвалении «минимальной» словесной формы, а именно, девиза, сентенции или эмблематического inscriptio, у теоретиков девиза и эмблемы. Идею увидеть самое ценное в самом малом они заимствуют у Эразма Роттердамского, из предисловия к его собранию «пословиц» (adagia). Пословица, по Эразму, способна заключать в себя содержание многих томов. «И если пословица кажется нам какой-то мелочью (minutula res), то вспомним, что судить о ней нужно не по размеру, а по ценности (non mole sed pretio). Кто в здравом рассудке не оценит драгоценные камешки, хотя они и мелкие, выше скал, хотя они и огромны?» И далее Эразм прибегает к неожиданной зоологической аналогии: «И подобно тому как, согласно Плинию[40], в самых мелких животных, таких как паучок или мошка, чудо природы больше (majus est naturae miraculum), чем в слоне … , так и в делах литературных остроумия подчас больше в наименьших [текстах] (plurimum habent ingenii, quae minima sunt)»[41].

Сравнение «малых форм» в словесности и природе будет подхвачено в теории девиза и эмблемы: малая форма являет и богатство человеческого духа (в девизе, пословице и т. п.), и богатство природы (в ее малых созданиях) в концентрированном виде, а потому малое ценнее огромного. Неудивительно, что еуже цитированное выше рассуждение Пьера Ле Муана «о благородстве девиза и о его преимуществах перед другими творениями духа» начинается с похвале малому в природе: «Все богатства природы — в малом; все ее величие, как говорит Плиний, сжато и заключено в тесноте. Она драгоценна лишь тогда, когда ограничена … , ее сладостность больше проявляет себя в фиалке, а красота — в гвоздике, чем в самых высоких елях, покрывающих Альпы». Девиз разделяет это свойство природы — концентрировать величие

в малом: «Девиз относится к подобным малым вещам, обладающим великой ценностью. Из всех творений духа он самый короткий, но самый живой; он говорит больше всех, и делает шума меньше всех; обладает наибольшей силой и занимает наименьшее пространство...»[42].

Перекличка между апологией малого в природе и апологией малого жанра эмблемы обнаруживается и в обрамляющих текстах камерариевых центурий. Восхищение Камерария перед малым в природе, о котором мы говорили выше, находит параллель в хвалебном письме Георга Фолькхамера, напечатанном во вступительной части второй центурии. Нюрнбергский друг Камерария, он развивает знакомый нам мотив великой ценности малого, обыгрывая при этом круглую форму камерариевых pictura, которые уподоблены драгоценным монетам: «в круглых фигурах твоих символов мне видится то же, что в монетах или медалях, которые часто в маленьком объеме содержат много золота: так и в твоих маленьких и тесных (angustis) окружностях сокрыты вещи великой ценности, сокровища, которыми нельзя пренебрегать» (II, Br-Bv).

Превознося ценность «тесных окружностей» гравюр, Фолькхамер тем самым превозносит и сами камерариевы эмблемы, в которых «свойства природных вещей точно разъяснены и, что главное (quod maximum est), приспособлены к моральной философии» (там же). Фолькхамер очень ясно формулирует двойную задачу центурий — объяснение природы и ее аллегорическое применение к морали. При этом он, как и многие другие авторы эпохи, прежде всего очарован «малым» — краткостью эмблематического текста, замкнутой формой округлой гравюры. Перенос с природного на моральное, в котором и состоит аллегоризм эмблемы, совершается предельно кратко — в замкнутом, «тесном» объеме; а это значит, что знаменитое определение аллегории у Квинтилиана как «продленной метафоры» («Воспитание оратора», IX, 2, 46) применительно к эмблеме приходится корректировать — перед нами не «continua metaphora», но метафора краткая и тесная, «metaphora angusta».

---

[1] Э. Р. Курциус на материале средневековой словесности показал, что «круглые» или символические числа, заложенные в композицию произведения, компенсировали средневековым авторам отсутстве «единства предмета и внутренней законченности структуры» — *Curtius E. R.* Europäische Literatur und lateinische Mittelalter. 8 Auflage. Bern, 1973. S. 491 (экскурс «Zahlenkomposition»).

[2] *Camerarius Joachim, jun.*: Symbolorum et emblematum ex re herbaria desumtorum centuria una. Norimbergae, 1593 (на титуле ошибочно указан 1590 г.); Symbolorum et emblematum ex animalibus quadrupedibus desumtorum centuria altera. Norimbergae, 1595; Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia. Norimbergae, 1596; Symbolorum et emblematum ex aquatilibus et reptilibus desumptorum centuria quarta.

Absoluta post ejus [Joachimi Camerarii] obitum a Ludovico Camerario. [Norimbergae], 1604. Далее при цитировании эмблем Камерария в тексте этой главы будет указываться номер центурии (римской цифрой) и номер эмблемы в соответствующей книге; при цитировании обрамляющих текстов (предисловий, послесловий) будет указываться страница.

[3] Замысел цикла сложился не сразу: первоначально Камерарий создал 200 эмблем на разные темы (рукопись хранится в Городской библиотеке Майнца), не объединенные естественнонаучной тематикой. Лишь часть этих эмблем вошла в опубликованные центурии. Об эволюции замысла Камерария см. Введение (Einführung) В. Хармса и У.-Б. Кюхен (W. Harms, U.-B. Kuechen) к современному факсимильному переизданию центурий: Camerarius J. Symbola et Emblemata... Mit Einführung und Registern. Bd. 1–2. Graz, 1986–1988.

[4] *Papy J.* Joachim Camerarius's «Symbolorum & Emblematum Centuriae Quatuor»: From Natural Sciences to Moral Contemplation // Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books / Ed. by K. A. E. Enenkel and A. S. Q. Visser. Turnhout: Brepols Publishers, 2003. (= Imago Figurata Strudies Vol. 4). P. 203.

[5] Значительную часть дистихов к эмблемам Камерария сочинил профессор римского права в Альтдорфе Конрад Риттерсхаузен (латинизированное имя — Риттерсхузий); в их сочинении также принимал участие племянник Камерария Иоахим Юнгерман. О соавторах Камерария см.: *Papy*. Op. cit. P. 212–213.

[6] К такому выводу приходят В. Хармс и У.-Б. Кюхен в вышеупомянутом предисловии к факсимильному переизданию центурий: P. 12. Следует, однако, иметь в виду, что в комментариях Камерарий нередко использует тек-сты других эмблематистов, чаще всего итальянских (особенно велики, как нам представляется, заимствования из «Иероглифики» Пиерио Валериано). Вопрос о степени оригинальности Камерария нуждается в особом исследовании.

[7] *Papy*. Op. cit. P. 221–224.

[8] О ссылках Альдрованди на Камерария см.: *Ashworth W. B., Jr.* Natural History and the Emblematic World View // The Scientific Revolution: the Essential Readings / Ed. by M. Hellyer. Blackwell Publishing, 2003. 143–147; *Harms W.* On Natural History and Emblematics in the 16th Century // The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium / Ed. A. Ellenius (=Acta Universitatis Upsaliensis. Figura Nova Series, 220). Uppsala, 1985. P. 82.

[9] *Harms.* Op. cit. P. 67.

[10] *Aldrovandi U.* De quadrupedibus digitatis. Bologna, 1637. P. 459-70.

[11] *Ashworth*. Op. cit. P. 134.

[12] Ibid. P. 145.

[13] Помимо девиза, который будет обсуждаться ниже, упомянем роман Франчески Колонны «Гипнеротомахия Полифила», где описываемые автором художественные артефакты постоянно характеризуются как соперничающие с природой или превосходящие ее. См.: [*Colonna F.*]. Hypnerotomachia Poliphili. Venezia, 1499 (факсимиле — в первом томе двухтомного издания: Milano: Adelphi, 2006). PP. 61 (о некой живописной работе), 82 (о мозаике), 158 (о триумфальных колесницах), 336 (об одежде).

[14] Новорожденные медвежата якобы представляют собой «белую и бесформенную плоть (candida informisque caro), объемом немного более мыши, без глаз, без волос; только когти выступают. Вылизывая ее, [медведицы] постепенно придают ей форму (figurant)». (Плиний Старший, «Естественная история». VIII, liv, 126).

[15] *Ménestrier Cl.-F.* L'Art des Emblemes. Lyon, 1662 (ch. 1: «Des Peintures savantes en géneral»). P. 2. Проблема апологии зрительного образа в эту эпоху подробно освещена в монографии: *Spica A.-E.* Symbolique humaniste et emblématique. L'évolution et les génres (1580–1700). P.: Honoré Champion, 1996.

[16] О метафоре покрова (tegmen, integumentum, involucrum) в средневековой герменевтике см.: *Brinkmann H.* Mittelalterliche Hermeneutik. Tübingen, 1980. S. 176–178; *Махов А. Е.* Многосмысленное толкование // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. М.: ИНИОН РАН — Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 355–357.

[17] Эразм в предисловии к «Пословицам» напрямую сравнивает пословицу с объемным томом: «Этими краткими речениями (brevis dictis) под неким покровом (per involucrum quoddam) обозначено то же, что властелины философии передали в таком множестве томов (tot voluminibus)» — *Érasme de Rotterdam.* Les adages / Sous la direction de J.-Ch. Saladin. In 5 Vol. P.: Les Belles Lettres, 2013. Vol. 1. P. 34.

[18] *Махов А. Е.* Эмблематика и средневековое учение о значении вещей // Махов А. Е. Эмблематика. Макрокосм. М.: Intrada, 2014. С. 46–54.

[19] Цит. по: *Praz M.* Studies in seventeenth-century imagery. Roma, 1975. P. 22.

[20] *Papy.* Op. cit. P. 219.

[21] Ibid. P. 204.

[22] *Harms.* Op. cit. P. 67.

[23] См., например: Libro della natura degli animali (Bestiario toscano) // Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 446 (N XVIII).

[24] *Gastgeber Ch.* Einhorn in Wien zum Verkauf. Ein Bericht von Johannes Sambucus aus dem Jahr 1581 // Biblos. Wien, 2013. Bd 62, Heft 2. S. 31-32.

[25] *Ripa C.* Iconologia / A cura di P. Buscaroli. Milano: TEA, 1992. P. 450–451.

[26] *Cecco d'Ascoli.* l'Acerba // Bestiari medievali / A cura di L. Morini. Torino: Einaudi, 1996. P. 598 (XXVII).

[27] Подробнее об этом мотиве см.: *Лозинская Е. В.* Подражание // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения. Цит. изд. С. 369.

[28] См.: *Махов А. Е.* Эмблематика. Макрокосм. М., 2014. С. 477–478.

[29] *Ripa.* Cit. ed. P. 358.

[30] Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts. Taschenausgabe / Hrsg. von A. Henkel und A. Schöne. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996. Col. 876.

[31] *Papy*. Op. cit. P. 219.

[32] Сообщение о Сократе — почти точная цитата из «Тускуланских бесед» Цицерона (III:31). Ср. «Роман о Розе», где Мудрость, предлагая протагонисту покинуть служение Любви и перейти под ее покровительство, сулит ему следующее: «Ты будешь подобен Сократу, который демонстрировал такую силу характера и такое постоянство, что не веселился в благополучии и не печалился в бедах... То был человек, чье лицо оставалось бесстрастным, что бы ни происходило...» — *Guillaume de Lorris, Jean de Meun.* Le Roman de la Rose / Éd. par A. Strubel. P., 1992. P. 332–334 (vv. 5843–5846, 5856–5858).

[33] *Ripa.* Cit. ed. P. 428–429.

[34] На самом деле Псевдо-Сенека в трактате «О четырех добродетелях» (I: О мудрости).

[35] [*Colonna F.*]. Hypnerotomachia Poliphili. Cit. ed. P. 19.

[36] *Goethe J. W.* Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Zürich, 1948–64. Bd 9. S. 639

[37] *Harms.* Op. cit. P. 77.

[38] Камерарий скорее всего имеет в виду относящееся к Фениксу выражение Овидия: «unica semper avis» (Amores, II, 6, 54).

[39] *Beda Venerabilis.* De schematibus et tropis Sacrae Scripturae // PL. Vol. 90. Col. 184.

[40] Имеется в виду «Естественная история», XI, 2–4.

[41] *Érasme de Rotterdam*. Les adages. Cit. ed. Vol. 1. P. 33.

[42] *Le Moyne P.* De l'Art des Devises. P., 1666. P. 9–10.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы попытались понять эмблему в ее двойственности — в ипостасях герменевтического инструмента и художественного произведения, «Kunstwerk». В этих своих основных ипостасях эмблема предстает связанной с разными культурными традициями.

В герменевтическом аспекте эмблема основана на той же убежденности в читаемости мира (Х. Блуменберг), которая питала и средневековую герменевтику: мы показали, что программная формула Альчиато «и вещи [как и слова] иногда значат» восходит к средневековому учению о значении вещей (significatio rerum). Опираясь на принципы средневековой герменевтики, эмблематика предлагает собственное прочтение мира, наделяет вещи иными значениями, нежели те, что давало им Средневековье (особенно ясно это проявляется в семантике бестиария, где кошка, крокодил, иные животные получают новые, неизвестные средневековью смыслы), или же комбинируя старые средневековые значения, создавая цельные конструкции из тех «вещей», которые Средневековье было склонно рассматривать изолированно, по отдельности, Мир, вещи которого теперь наделены новыми значениями или комплексами значений, — мир, прочтенный по-новому, соответствует особенностям уже постсредневекового мировоззрения: оно подчеркивает парадоксальность мира, в котором следствия деяний непредсказуемы, добро причиняет зло, «малое и слабое» оказывается более опасным, чем «большое и сильное», и т. п.

В поэтологическом аспекте — как эстетически самоценная поэтико-визуальная конструкция — эмблема, с одной стороны, связана с гуманистической апологией «символических образов» («icones symbolicae» К. Джарды), предполагающей возможность и даже необходимость визуально-чувственного воплощения отвлеченных понятий во фрагментированных и изолированных визуальных образах (ведь они дают возможность постигать эти понятия мгновенно), а также во фрагментированных, разбитых на «сентенции» текстах; а с другой стороны, — с кончеттистской поэтикой остроумного сравнения, позволяющей выстраивать искусные, нередко парадоксальные аналогии (в первую очередь — между мирами природы и человеческого духа), которые весьма разнообразно варьируют прием нарушенного ожидания. Эмблема также использует и принцип комбинаторной игры, погружающей вещи и слова в череду все новых трансформаций.

Таким образом, эмблема как жанр возникает на пересечении разных традиций, соединяя в себе средневековое стремление к разгадке значения вещей, ренессансное увлечение символическими образами, мгновенно открывающими истину, гуманистическую игру с фрагментированием классических текстов, (пред)барочное удовольствие от игры с остроумно затемненными аналогиями и метафорами. Эмблема, таким образом, несмотря на исторически ясно очерченный период бытования, по сущности своей «несинхронна», в ней совмещаются разновременные культурные практики.

Каждая эмблема представляет собой законченную, замкнутую конструкцию — но эти конструкции соединялись в книге. Было ли это соединение случайным? Можно ли говорить о книге эмблем как смысловой целостности? Конечно, разные книги эмблем структурированы как единство в различной мере,

и вопрос о каждой из них нуждается в отдельной проработке; мы рассмотрели лишь случай, когда это единство, на наш взгляд, неоспоримо. Четыре книги Иоахима Камерария обладают им на разных уровнях: на уровне внешней формы книги (организация каждой книги в виде центурии эмблем), дизайна (унифицированное расположение эмблем на книжном развороте), темы (их предмет — живая природа в ее разноообразии), приема (через все эмблемы проведен прием аллегорезы, свойства живых существ трактованы как моральные «иносказания»), смысла (все 400 эмблем объединены чувством изумления, которое автор питает к «чуду» природы). Наконец, в эмблемах Камерария (особенно в комментариях к ним) прослеживается и то, что можно условно назвать «образом автора»: он складывается из четырех «голосов», четырех различных и порой взаимопротиворечащих умонастроений — вернее даже было бы сказать, что он распадается на эти четыре «голоса», как полифоническая музыка. Сравнение с музыкой может показаться странным — но, думается, оно было бы не чуждо и самому Камерарию, которые, как мы уже отмечали, находил в соединении планов эмблемы «приятную гармонию».

Мы видим, что замкнутость и автономность эмблемы может преодолеваться — не только формально, но и содержательно — в едином пространстве книги; а это значит, что доминирующая в современной эмблематологии тенденция к анализу эмблем «по отдельности» вполне может смениться чтением книги эмблем, целостность которой обусловлена смысловыми корреляциями, а, возможно, и авторским голосом.



Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН

Махов Александр Евгеньевич

ЖАНР ЭМБЛЕМЫ
В ЕВРОПЕЙСКОЙ КНИЖНОЙ КУЛЬТУРЕ
XVI–НАЧАЛА XVII ВВ.:
ПРОБЛЕМЫ ГЕРМЕНЕВТИКИ И ПОЭТИКИ

Оригинал-макет подготовлен
в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН

Компьютерная верстка *А.Б. Башкова*

Подписано в печать……
Формат 60x901/16
Бумага офсетная. Печать офсетная Усл.-печ. л. …
Тираж ….экз.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121009, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ №

ISBN 978-5-9208-0621-5

9 785920 806215